# نظرية التعبير محاولة للتأصيل

د. جابر عصفور



من البديهيات التي يسلم بها أي متذوق للفن ان عملية الابداع لا تبدأ الا بوجود انفعال يتخلق داخل الفنان ازاء وقع العالم الخارجي عليه وانه بدون هذا الانفعال لايمكن أن يوجد فن على الاطلاق . هذه بديهية لا يكاد يختلف فيها أحد . ولكن الذي يثير الجدل عادة هو : الى اي حد يعتمد العمل الفني على الانفعال ؟ وماهي طبيعته ؟ وهل اذا اردنا فهمه رددناه الى ذات مهتاجة لا تعبأ الا بما في داخلها ام الـى ذات لاينقطع وعيها بما حولها من واقع له علاقاته الموضوعية ؟ . وفي الاجابة عن مثل هذه الأسئلة يكمن الفرق بين « نظرية التعبير » وباقي النظريات التي أعقبتها أو صـاحبتها في تاريـخ فلسفة الفن .

لقد ربطت نظرية التعبير الفن بشخصية الفنان ، كي تطلق عقال هذه « الشخصية » في حركتها المتفجرة الخلاقة التي لا ينبغي أن تحدها حدود أو تفرض عليها اي قاعدة ، الا التعبير عما تؤمن به أو تنفعل ازاءه . ولم يكن يعني هذه النظرية من العمل الفني الا الكشف عن « شخصية » أو « ذاتيـــة » الفنان ، التي ازداد ظهورها خلال عصر النهضة ، واصبحت المعلم الرئيسي لفن القرن التاسع عشر . ولقد تبلورت هذه النظرية ـ شيئا فشيئا ـ مع توهج شعراء الرومانتيكية الأوربيةفي الدفاع عن ذات الفرد المهـدرة التي اغفلها الفلاسـفة والمشرعون والمبدعون طويلا . وبدات النظرية تأخذشكل العرض المنهجي ، مع الالحاح على قدرة العمل الفني في التعبير عن استجابة الفنان الشخصية لحادث أوموضوع بعينه ، والربط بين قيمة العمل والكشف عن مزيد من الطاقة الفردية للمبدع . واصبح مايجذب منظر الفـن او ناقده هو الكشف عما يملكه الفنان من ملكات أوسمات خاصة . وكأن هذه الملكات والسمات هي العلة الفاعلة وراء الجمال ، أو هي مصدر اعجابنا بما يقدمه الفنان ، وكأن من الممكن أن يلخص اعجابنا بما يقدمه الفنان من عمل فني في عبارة مؤداها : ما أعظم العبقرية التي تطلبها ابداع ذلك العمل .

قد ترتد العبقرية التي ينطوي عليها العمل الفني ـ بهذا الفهم ـ الى التكوين النفسي للفنان من ناحية ، والى قدرته على التعبير عن هذا التكوين من ناحية أخرى .

ولكن جوهر العبقرية يكمن ـ دوما ـ في انفعال فريد متقد ، يتوهج داخل شخصية فريدة متقدة ، تندفع ـ دوما ـ مع آلامها و أفراحها ، في مغامرة لاتحدها حدود ، ولا تأبه بقاعدة، الاما تنطوي عليه من انفعال موار لايسكن ولا يهدأ . هذا الانفعال الفريد اصبح قرين العبقرية . ومحرك العمل العظيم ، ومحل اعجاب القارىء المتعاطف، هو أشبه بالبدء والمعاد ، منه يتولد العمل ، وبه يتميز المبدع ، واليه يرجع فرح المتلقي واعجابه . وكأن هذا الانفعال ـ في النهاية ـ علة العلل ، أو العلة الأولى التي تربط مابين المبدع والعمل والمتلقي في آن .

في مثل هذا الفهم لابد أن يتضخم دور الانفعال في عملية التعبير ، وأن يتعمق المنظرون فهمه وتعليله ، ويحاولوا التمييز بينه وبين الانفعالات العابرة السريعة التي لاقيمة لها ، ويفاضلوا بين « الشخصيات » أو « الذوات » تبعا لما تنطوي عليه من انفعال . وفي هذه الزاوية يسطع الأصل الأول من أصول نظرية التعبير ، بكل مافيه من نقاط ضعف أو نقاط قوة .

**- ١ -**

لو رجعنا الى برجسون لوجدناه يقرر في اكثر من موضع من فلسفته أن الانفعال اساس وطيد لا يمكن للفن أن يقوم بدونه ، بل هو جوهر الابداع فيما يرى هذا الفيلسوف . ولكن هناك فرق بين « رجة تقوم على السطح وبين زلزال يعصف في الأعماق . الأثر في الحالة الأولى يتبدد أما في الحالة الثانية فيمكث لايتجزأ . وهو في الحالة الأولى اهتزاز الأجزاء من غير انتقال ، اما في الحالة الثانية فالكل مندفع الى امام »

معنى هذه العبارات ان هناك نوعين من الانفعال عند برجسون : الأول وهو بمثابة عاطفة تلي فكرة أو مجرد اهتزاز للاحساس بتأثير يقع على صفحته ، أما الثاني فعاطفة لا تنشأ عن تصور فتعقبه وتبقى متميزة عنه، بل هي سبب للحالات العقلية التي ستعقبها لانتيجة لها .

هذا النوع الثاني من الانفعال ينتج عن درجة من المعرفة تتحد فيها الذات بالموضوع ، بعد أن تصعد الذات

من المستوى العقلي والاجتماعي العاديين ، الى نقطة معينة تصدر عنها الحاجة الى الابداع « والروح التي تقيم فيها هذه الحاجة قد لاتكون شعورا مليئا الامرة في العمر . ولكنها تظل حاضرة دوما ، انفعالا فريدا ، هزة او وثبة ، تستقبل من اعماق الاشياء نفسها . وللخضوع اليها خضوعا تاما ، لابد من صوغ كلمات او خلق افكار»

هذا التمييز بين الانفعالات مرتبط بفلسفة برجسون الميتافيزيقية ، وعلى وجه الخصوص بفكرته عن«الحدس» التي هي سبيلنا الى الوجود المطلق كما يراه برجسون . وداخل هذه الفلسفة يتشابه الصوفي والفنان من حيث تحركهما نتيجة لهزة فريدة تدفعهما الى تعبير لايستهدف المنفعة العملية بل يستهدف نشوة الكشف الخاص .

ويسمو الصوفي والفنان ـ نتيجة هذه الهزة الفريدة ـ على مجالات الادراك العادي المقترنة بالمنفعة المادية ، والتي تقوم على التحليل العقلي ، الى درجة آخرى من الادراك، هي الادراك الوجداني المباشر او المعرفة الحدسية «التيتضع نفسها وسط المتحرك وتتشكل بصورة الحياة التي تنبض بها الاشياء » وبهذه المعرفة يدرك الصوفي والفنان الوجود المطلق للأشياء . اي أنهما يقومان بتجربة مباشرة في الالتقاء بالأشياء ، تجربة تتحرر من منطق العقل ونفعية الحياة ، فتكتسب طابعا كليا او اجماليا ، ويغلب عليها الانفعال ( الفريد ) أكثر مما يغلب عليها التحليل العقلي .

يعثر كل من الصوفي والفنان في ذاته ـ خلال هذه التجربة المباشرة او الحدسية ـ على الوجود المطلق ، دون أن يستخدم أساليب التحليل العقلانية . مما يتيح لكل منهما ان ينطلق من الوجود الذاتي المطلق للشيء الى الوجود المطلق لجميع الأشياء ، وبذلك يصبح الفن عند برجسون ضربا من الادراك الوجداني المباشر للواقع ، لايهدف الفنان من ورائه الى شيء الا الادراك ذاته ، أعني ادراكا بغير غاية الا متعة الادراك في ذاتها . ولن يتحقق ذلك الابنوع من الانفصال عن الحياة ، والاستغراق في حدس جمالي شبيه كل الشبه بالمشاهدة الصوفية .

واذا كان الفنان يتغلغل الى باطن الأشياء ، ويدرك منها ما خفي على الناس ،بل ماخفي عليه نفسهفي لحظات الادراك العادية فان الانفعال السطحي الذي هو مجرد تأثر وجداني ساذج بالأشياء ، لن يقدم له أي عون على الاطلاق ، بل لعله يعوقه او يمنعه من تحقيق غايته ، لارتباط ذلك الانفعال السطحي بضرورات الحياة العملية النفعية . مايهم الفنان حقيقة هو الانفعال الخلاق العميق ( الفريد ) الذي يندفع معه العقل الى الامام محطما كل ما يواجهه من حواجز او صعوبات ، فيدرك العقل بذلك جوهر الاشياء ، او يعانق وجودها المطلق . ان هذا الانفعال قرين الحدس ومبدع الأفكار ، لأنه « هو الذي ينعش العناصر العقلية التي يتحد بها ، بل يحييها ويروح يلتقط كل ما يمكن ان ينتظم معها ، حتى تتفتح معطيات المسألة حلا »

هذا التمييز الذي نجده عند برجسون بين نوعين من الانفعال يمكن ان نجده عند كولردج . ذلك ان كولردج يرد الشعر الى نوع من الانفعال شبيه بذلك الانفعال الذى ينعش العناصر العقلية ، ويمثل زلزالا تندفع معه كل الأجزاء الى الامام فيما يقول برجسون . ان كولردج يلح على عمق الانفعال ويربط بينه وبين التفكير العميق ، ويعده بمثابة الحركة الأولى الى الحدس ، تماما كما يفعل برجسون ، مما جعله يؤكد أن الذي يميز الشعر هو حالة الانفعال التيتنشأ لدى الشاعر اثناء عملية الخلق . ان الشاعر لديه ـ اولا ـ قدرة على الانفعال أعمق من غيره . وهذه القدرة على الانفعال هي التي تمكنه ـ ثانيا ـ من التعاطف مع الأشياء والعواطف والأحداث التي ننطوي عليها موضوع شعره . وبهذا التعاطف تتحد الذات الشاعرة مع موضوعها في الفعل التخيلي الذي تتكشف فيه الحقيقة حدسيا ازاء الشاعر ، فيستشعر اللذة التي تنشأ عن نشاط ملكاته كلها ، ويهتز بذلك الانفعال الذي يصاحب عملية تحوير الخيال للعالم الخارجي .

ومن هنا يؤكد كولردجان الشعر ينطوي دائماعلى الانفعال. ويفهم « الانفعال » بأكثر مدلولاته اتساعا ، اي بمعنى الحالة الكاملة لاضطراب الأحاسيس والملكات ، اي الحالة التي تهز الأعماق كلها ، وتؤدي الى الاتحاد الكامل بين الذات والموضوع .



يضاف الى ذلك تفرقة كولردج الشهيرة بين الوهم والخيال . ان هذه التفرقة تنطوي على التسليم بالفرق بين حركة الخيال الذي يصهر المدركات في وقدة انفعال عميق متوهج ، وحركة الوهم الباردة التي يحاول فيها العقل ان يربط بين العناصر والمدركات فيفشل في ايجاد كل حي موحد ، ولا ينتج الا عالما من الصور المفككة غير المترابطة عضويا . واذا كانت حركة الانفعال تتم في وقدة انفعال يهز كيان الشاعر كله ، فان هذه الوقدة توحد بين الذات والموضوع ، وتفضي بالشاعر الى الكشف عن الحقيقة في لون من الحدس أسمى من التفكير المنطقي ، لأن الفعل الحدسي للخيال ينفذ مباشرة الى صميم الأشياء ، ويكشف عن المعنى في الكون ، ذلك المعنى الذي ترجع اليه جميع الكائنات ، أو يصبح الفعل التخيلي عند الانسان تمثيلا لفعل الخلق الأزلي عند الله ومشابها له .

هذا التمييز بين لونين من الانفعال وربطه بالقدرة على الكشف عن الحقيقة المطلقة التي يتفيأها الشاعر يقارب بين كولردج وبرجسون . وهو تقارب له أصله التاريخي ، لأن كولردج كان خطوة مهدت الطريق امام فلسفه برجسون فضلا عن ان كليهما قد تأثر كل التأثر بالفلسفة الميتافيزيقية الالمانية وبخاصة فلسفة شيلنج وقد استمع برجسون في شبابه الى محاضرات شيلنج في ميونخ عام ١٨٣٥ ، أما كولردج فقد بلغ من تحمسه لشيلنج انه قال ـ في كتابه « سيرة ادبية » ـ

« انه سيسعدني ويشرفني جدا لو تمكنت من جعل مذهب شيلنج مفهوما لدى مواطني ، ومن تطبيق هذا المذهب على اجل الموضوعات لاسمى الغايات » .

ومهما يكن من امر فان التمييز بين نوعين من الانفعال والالحاح على طبيعة الانفعال ونوعيته امر طبيعي. وكل من كولردج وبرجسون ـ في النهاية ـ مفكر يصوغ نظريا مفهوما متميزا للفن،يرد العمل الفني الى ذات الفنان وعالمه الداخلي ، ويقاوم نظرية المحاكاة التي ربطت الفن بالعالم الخارجي . وطالما اصبح الفنان « معبرا » عن ذاته اوما في عالمه الداخلي . فبديهي ان يتم التمييز بين درجات الفن على أساس مافي داخل الفنان من انفعالات تحركه ازاء العالم ، وتنقله الى حالة الحدس ، التي يتكشف فيها معنى العالم ، او تتجلى فيها الحقيقةالمطلقة للكون .

## - ٢ -

انبثقت نظرية التعبير في الفن من كفاح الرومانسيين ضد الكلاسيكية الجديدة التي سيطرت على القرن الثامن عشر ، والتي كانت استمرارا لنظرية المحاكاة القديمة . وفي عبارة وردزورث المشهورة « الشعر فيض تلقائي لمشاعر قوية » ما يقدم جانبا من جوانب الأساس الفكري لهذه النظرية . كما تلتمس جذور هذا الأساس الفكري عند جان جاك روسو هذا المفكر الكبير الذي كان ـ فيما يرى كاسيرر ـ ممهدا قويا للحركة الرومانسية بفهمه الفن،على أنه فيض للانفعالات والمشاعر، لامجرد وصف أو نسج للعالم التجريبي ، كما افترض الكلاسيكيون الجدد . ولقد كان روسو بمفهومه هذا بمثابة لحظة تحول في ميدان الفكر الاستطيقي فيما يقول كاسيرر ايضا . ومنذ هذه اللحظة بدات تتبلور نظرية التعبير في الفن ، ويتكامل لها اطارهـا النظري بتعاقب الاستطيقيين الممثلين لها . ويذكر ايردل چنكتر ـ في كتابه « الفن والحياة » ـ ممثلي هذه النظرية ، من اوچين ڤيرون الذي ترجم كتابه « الاستطيقا » من الفرنسية الى الانجليزية عام ١٨٧٨ مرورا بتولستوي بكتابه « ماهو الفن » سنة ١٨٩٦ ، وهيرن بكتابه « أصول الفن » وكروتشه بكتابيه « الاستطيقا » و « الموجز » وانتهاء بكولنجوود بكتابيه « مرآة العقل » و « مبادىء الفن » .

لقد آراد هؤلاء جميعا ان يصححوا خطأ نظرية المحاكاة التقليدية تلك التي قرنت الفن بالكشف عن العالم الخارجي ومحاكاة قوانينه الأساسية في تصوير عام يركز على الاساسي والجوهري ، ويتم في ضوء قواعد العقل الثاقب التي تتجافى مع فورة الانفعالات ، وتنفر من كل ماهو ذاتي أو فردي . وكان في تقدير الممثلين لنظرية التعبير أن ازالة نظرية المحاكاة لايمكن أن يتم الا عن طريق العودة الى العالم الداخلي للمبدع ، باعتباره كائنا متفردا ينطوي على انفعالات لها اهميتها ، التي آن الأوان لتقديرها والاعلاء من شأنها اعلاء يتوازى معالاعلاء من شأن الفرد الذيبدا نجمه يعلو على مستويات متعددة. وبذلك اصبح الفنان لايعبر عن حقيقة خارجية ، وانما يعبر عن حقيقة داخلية ، هي مجموعة من الانفعالات الفردية تفرض على المبدع أن يعبر عنها ، اي ان ينقلها من وجود داخلي الى وجود خارجي هو العمل الفني الملموس . وبذلك يصبح الفن تعبيرا عن اي نوع خاص من الانفعال أو الخصائص أو المضمون يصادفه الانسان في التجربة .

التعبير ـ بهذا المعنى ـ فعل يتوسل به المبدع للافصاح عما تموج به نفسه . وما يعبر عنه الفنان بفعل التعبير هو ما يعثر عليه في ذاته من انفعالات . واذا كان الأمر كذلك فان اكتمال التجربة الفنية او عدم اكتمالها يرجع الى الحافز الكامن وراءها ، أو بعبارة اخرى ـ الى قوة الانفعال ، طالما ان هذا الانفعال هو الذي يدفعالمبدع ويضغط عليه حتى يخرج ، فينتقل من وجوده الداخلي في أعماق النفس الى الوجود الخارجي محققا في عمل فني . ولذلك اهتم كولردج بالانفعال العميق وجعله اساس التفكير العميق والمحرك للخيال في فعله الخلاق ، كما ميز برجسون بين نوعين من الانفعال ، يحدث اعمقهما هزة في روح الانسان ، بحيث تكون هذه الهزة قرينة الحدس الكاشف عن الحقيقة ، فيتحد الصوفي معالفنان، ويصبح الفن ضربا من الحدس .

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يربط كروتشه بين « الانفعال » و « الحدس » و « التعبير » ويصل ما بينها وصلا عميقا وثيقا . فالانفعال ـ عنده ـ هو الذي يهب الحدس وحدته وتماسكه . ولا يكون الحدس حدسا حقيقيا مالم يمثل انفعالا أصيلا . ومن الانفعال وحده يتفجر الحدس،بل بفضل الانفعال تتحول الصور الناتجة عن الحدس الى تعبير غنائي هو أساس انواع الفنبأسره. كما ان الانفعال لن يكون انفعالا اصيلا مالم يولد حدسا . والحدس ـ في النهاية ـ هو التعبير ، بمعنى انه الانفعال الذي عبر عنه ، فالفكرة لاتكون بالنسبة الينا فكرة مالم تجسدها الفاظ ، واللحن الموسيقي لايمكن أن يكون لحنا مالم يتحقق بالانغام .

ان أهم خصائص الحدس الحقيقي هي امكانية التعبير عنه . أما مالايمكن التعبير عنه فيظل على مستوى الاحساس ، لأن الروح ـ فيما يقول كروتشه ـ عندما تحدس تقوم بفعل التعبير ، وعدم قدرتنا على التعبير يرجع الى عدم قدرتنا على الحدس ، اي ان مالا يتحقق على شكل تعبير ليس حدسا وانما هو محض احساس أو انطباع حسي .

عند هذا المستوى يمكن ان يختفي التمييز بين ما يسمى «العمل الفني الخارجي» و«العمل الفنيالداخلي»، فلا يصبح ثمة وجود الا للعمل الفني « الداخلي » الذي يتم الحدس به أو التعبير عنه على مستوى الروح . ولن تصبح اللغة التي يتجسد فيها العمل الادبي ـ على سبيل

المثال – في هذه الحالة الامن قبيل المظهر الفيزيائي للغة داخلية تحققت صورتها التعبيرية بمجرد ان تم فعل الحدس داخل الفنان ، فتم التعبير عنه بداهة . لان الحدس هو التعبير دون سواه ، لااكثر ولا اقل كما يقول كروتشه . ويترتب على ذلك ان تصبح فلسفة اللغة مرادفة لفلسفة الفن . اذ اللغة نوع من التعبير . والاستطيقا – في النهاية – علم لغة عام ، تنصرف عنايته الى التعبير الشامل الذي يضم كلمات الشاعر والوان الرسام وانغام الموسيقي .

واذا كان التعبير حدسا والحدس تعبيرا ، اختفت الثنائية التقليدية بين الشكل ومحتواه في الفن بعامة ، أو بين الصورة والانفعال في الشعر بخاصة ، واصبح مانتحدث عنه من وجود عنصرين في الشعر ، هما الصورة والانفعال ، ضربا من المجاز ، لأن هذين العنصرين لا يتميز احدهما عن الاخر ، ولا يمكن ان يوصف الشعر بأنه انفعال أو صورة او بأنه مجموع الاثنين معا ، بل يوصف بأنه حدس خالص لاتباين بين عناصره او انفصال. وما يقال عن الشعر يصدق على غيره من الوان الفن الاخرى ، التي تعبر بوسيط آخر غير الكلمات .

## – ٣ –

هذا التوحيد بين الحدس والتعبير لابد ان تترتب عليه مجموعة من النتائج . أولها : رد عملية التعبير كلها الى الكشف عن انفعال غامض يؤرق الفنان ، ويدفعه الى سبره ومحاولة فهمه ، ولن يتم ذلك للفنان الابالتعبير عن الانفعال . التعبير – بهذا المعنى – فعل مقترن بالتحديد والتخصيص . وهناك فرق بين مجرد افراغ الانفعالات واطلاقها حتى تتبدد ، وبين محاولة فهمها في عمقها وتفردها حتى يتم الحدس بها او التعبير عنها . افراغ الانفعالات عملية عشوائية ، اما ان تقضي على الانفعال او تخفف من حدته ، ولكنها لاتقضي نهائيا على التوتر المصاحب له ، فذلك التوتر لا يختفي الا اذا تجسد الانفعال امام الفنان في شكل تعبيري يعود عليه بالنفع ، مادام هذا الشكل التعبيري هو القادر – فحسب – على ان يمكن الفنان من الفهم ، وبالتالي تخف حدة توتره ومعاناته .

عندما نقول ان الفنان قد عبر عن انفعال فان ذلك يعني انه كان لديه انفعال يؤرقه ويدفعه الى التعبير ، لأن كل انفعال لم يتم التعبير عنه يصحبه شعور بالضيق، فاذا عبر عنه وأمكن خروجه الى الوعي ، ادى ذلك الى ظهور هذا الانفعال مصحوبا بشعور الراحة والترويح اي أن القول بتعبير الفنان عن انفعال ما يعني انه ظل على وعيه بما لديه ، او على وعي بأن لديه انفعالا . ولكن الفنان – من ناحية اخرى – لا يعي ماهية هذا الانفعال . كل مايعيه هو حدوث قلق أو أضطراب يغمر جوانبه الا انه يجهل حقيقة هذا الاضطراب ، أو يعجز عن فهم كنهه . ومن هذه الحالة يتحرك فعل التعبير داخل الفنان مستهدفا التفريج عما في الداخل ، فاذا تم ذلك شعر الفنان كأن روحه قد هدأت . وبذلك يكون فعل التعبير بمثابة اكتشاف من الفنان لانفعالاته ، وادراك منه لماهية هذه الانفعالات . هذا الفعل – فعل التعبير – يخضع للتوجيه بالضرورة لأنه لايمكن ان يتم الا اذا وعى الفنان مالديه . ولكن وعي الفنان بانفعاله لايعني وجود تصور قبلي مسبق . فالتوجيه قاصر – فحسب – على محاولة الكشف ، أما نتيجة المحاولة فلن تعرف – فيما يقول كولنجوود – الا بعد أن يتم الفعل التعبيري نفسه، اي ان الفنان لن يعرف ما يعانيه الا بعد ان يتم التعبير عنه .

يترتب على ذلك أن فعل التعبير يهدف أول مايهدف الى ان يكشف للفنان عما في داخله . بمعنى ان الفنان لحظة التعبير لايؤرق نفسه كثيرا بالمتلقي ، انه معني بما في داخله فحسب ، اما الأثر الذي يحدثه الفعل التعبيري بعد ذلك في الآخرين فهو شيء لم يكن يجول بخاطر الفنان او يشغله . وبهذا الفهم يمكن ان نعيد النظر في مقالة « العدوى » أو « التوصيل » عند تولستوي . لأن « العدوى » أو « التوصيل » لايمكن ان تتم مالم يتم التعبير عن انفعال داخل الفنان أولا . لنقل ان الفن عملية انسانية فحواها أن ينقل انسان الى الآخرين ، واعيا مستعملا اشارات خارجية معينة ، الانفعالات التي عاناها فتنتقل اليهم عدواها، فيعيشونها ويجربونها. ولكن طالما كان الفنان لايعرف ما يعانيه الا بعد أن يعبر عنه ، فانه لايمكن أن « يعدى » الآخرين الا بعد أن يتم الفعل التعبيري ذاته . والهدف النهائي من اثارة العدوى ليس اكثر من حث المتلقي او الآخرين على ادراك كيف نشعر . أي أن الأثر الذي نود أن نحدثه فيهم هو نفس الأثر الذي حدث لنا ، او – لنقل – اننا نود ان نجعل انفعالنا – لوكنا فنانين – يبدو واضحا للآخرين بعد أن صار واضحا لنا ، فنحدث فيهم استجابة انفعالية لما سبق ان عانيناه ، ولن يتضح لنا – أولهم – الانفعال بمجرد أن يوصف ، بل بالتعبير عنه .

هنا لابد من التمييز بين وصف الانفعال والتعبير عنه . وهو تمييز يترتب على النتائج السابقة التي تجعل التعبير قرين التوضيح والكشف . وصف الانفعال يعني التعميم والنزوع الى اطلاق أحكام عامة على الانفعال ، كما يعني تصنيف الانفعالات في بطاقات لاتشي بحقيقتها. ولو وصفنا مالدينا، أو صنفناه في انفعالات خاصة بالغضب أو الحزن مثلا ، فرت من حقيقة الانفعالات ، ولم نتمكن من التعبير عنها ، لأن الوصف أو التصنيف لايفرق بين انفعالاتنا في لحظة دون أخرى ، كما أنه لايفرق بين انفعالي المتميز وانفعال غيري المتميز هو الاخر . الحزن – مثلا – يكتسب لدى كل انسان وفي وقت دون وقت خصوصية لا يمكن أن تتكرر . ولن يفلح الوصف في تجسيد هذه

الخصوصية أو تحديدها . أما التعبير فهو ـ وحده ـ القادر على تجسيد خصوصية الانفعال المتميز وتحديده. واذا كان التعبير ـ على هذا النحو ـ يعني الادراك الكامل لكل مافي لانفعالات من خصائص أو مقومات ، فانه يعني ـ بالتالى ـ اطراح الكلمات او الأوصاف العامة التي تدل على شيء فلا تدل على اي شيء في حقيقة الأمر .

يمكن القول ان الوصف قرين التحليل واداة العقل الذي يركن الى التصورات العامة التي تساعد الانسان في السلوك العملي المباشر ، بينما التعبير قرين الحدس الذي ندرك به حقائق الانفعال الباطن وكل معرفة لاتهدف الى النفع المباشر . واذا كان الوصف يدور حول الأشياء ويردها الى عناصر مشتركة فالتعبير ينفذ اليها ويكتشف ما هو فريد فيها . ولذلك كان لكل عمل فني ادواته ووسائله التعبيرية الخاصة التي لايمكن تكرارها ، او استخدامها بنفس الكيفية . ولذلك ـ ايضا ـ كان كل عمل فني غير قابل للتكرار او النقل والترجمة ، لانه يجسد انفعالا باطنا فريدا لايتكرر ، سواء بالنسبة الينا او الى الفنان .

على هذا الاساس كان كروتشه يرى أن ليس ثمة طرق مختلفة او درجات مختلفة للتعبير ، لأن التعبير عملية تتم آنيا ، او على مستوى نفسي لاينقسم أويتجزأ، كما كان يقول ان ترجمة التعبير او شرحه عملية مستحيلة اذ ليست الترجمة ـ سواء منها التي تنقل النص الحرفي ـ او توضع قبالة المتن ، او تعتمد على التأويل ـ الا مجرد شرح شاحب للأصل ، اما ان ينقصه او يفسده ، أما اصل التعبير فيظل متأبيا لايقبل اي شرح او ترجمة « اننا نستطيع ـ فحسب ـ ان ننشىء منطقيا ماسبق ان انشأناه بداهة على صورة جمالية ، ولكننا لانستطيع ان نأتي بمضمون له صورته الجمالية فنلبسه صورة اخرى هي ايضا جمالية » .

ان التمييز بين الوصف والتعبير ادى الى ابراز معضلة « الأداة » في الفن ، وقدم لونا من التبرير للصراع التراجيدي الذي خاضه الفنان ـ ومازال يخوضه ـ لترويض مادته وتطويع اداته ، سواء اكانت الكلمة او اللون او الحجر اوالنغم. في الأدب ـ مثلا ـ عبر الشعراء الرومانتيكيون عن معاناتهم ازاء هذه المعضلة وجرتهم المعاناة الى لونمن سوء الظن باللغة والشكوى منعجزها. ثم جاء فلاسفة التعبير ليخلعوا على سوء الظن والشكوى اساسا نظريا براقا يغري بالقبول . كان كولردج يحلم بأن يحطم التناقض القديم بين الكلمات والأشياء ، ويرتفع بالكلمة الى مستوى الأشياء الحية بوجه خاص . وكان لامرتين يتوجـع من عجز اللغة عـن التعبير عـن انفعالاتـه التي لايسـتطيع أن يترجمهـا « بهـذه اللغـة الناقصـة القاصرة . لغـة النـاس التـي لـم تخلق لشرح الغامض وتفسير المبهم وانما هي علامات ناقصة وكلمات فارغة وجمل جوفاء ، والفاظ باردة ، تصهرها نفوسنا بقوتها وحميتها واضطرابها ، صهر المعدن الآبى على النار ، ثم تصوغ منها لغة أثيرية مبهمة متقدة كألسنة اللهب ، نفهمها نحن ولا يفهمها الناس لأنها من نفوسنا وذواتنا .... لقد كنت اجاهد بلا امل فقر هذه اللغة وجمودها وبرودها لأني مضطـر الـى استعمالها » .

ويأتي فلاسفة التعبير ليضعوا شكاية الشاعـر وتوجعه في اطار نظري يفرق بين وصف الانفعال والتعبير عنه ، وليؤكدوا عجز اللغة عن ترجمة ذلك الانفعال الفريد . ولبرجسون في ذلك دور لاينكر ، ولا يمكن اغفال كلماته « لنفترض أن كاتبا يصف شخصية في قصة، ويحاول عرض قسماتها ، في أقوالها وافعالها وسلوكها . هذا الكاتب مهما بلغ من دقة في الوصف ، لن يصل الى الانفعال البسيط الذي شعر به عندمـا اتحـد بهـذه الشخصية ، لأن الوصف والتحليل لايتساويان مع خبرة الشخصية . » اما الشاعر فمعضلته أعقد مـن ذلـك بكثير .

الشاعر ـ فيما يقال ـ يبدأ تجربته بحالـة مـن حالات التوتر البالغ ، لانه يعاني انفعـالا باطنيا فريدا في نوعه وسماته . وعندما يحاول ـ الشاعر ـ اكتشاف هذا الانفعال او التعبير عنه يصطدم باللغة التي يفكر بها ويتأمل الأشياء من خلال نسجها . ان اللغة أداة اتصال جماعي ، ولأنها كذلك فهي لاتصلح ـ بحكم طبيعتها ـ الا لوصف العام الذي يجمع بين الأفراد والنمط الذي تتشارك داخله الأشياء ، أما الفردي والخاص فـلا تستطيع اللغة أن تعبر عنه . والشاعر لايريد الوصف وانما يريد التعبير ، اي انه يريد ان يحدد سمات انفعاله المتفرد او خصائصه الفردية . ولكي يتم له مايريد عليه ـ وليس ثم سبيل آخر ـ أن يغير من طبيعة اللغـة ، ويراب عجزها ، فيعيد تشكيل علاقتها ، ويكون من بين عناصرها المختلفة تراكيب جديدة ، يحاول بها أو من خلالها أن يحدد انفعاله او يعبر عنه . وبذلك يضطر الى الصورة الشعرية التي هي وسيلته الوحيدة في التعبير عن انفعاله ، في تفرده أو خصوصيته . ولذلـك قـال كروتشه ان الذي يعبر عنه الشعر ليس شيئا يمكن للغة المنطقية ان تعبر عنه . ويتساءل برجسون هل يمكن للغة أن تعبر عن انفعالات النفـس ، ويجيـب بالنفي .

ويلتقط الخيط من برجسون ت . أي . هيوم ـ فقـد تأثر ببرجسون كل التأثر واعلى من شأن نظريته في الفن، وترجم كتابه « مقدمه الى الميتافيزيقيا » الى الانجليزية عام ١٩١٢ ـ ويطور تفرقته بين الحدس ( تعبير ) وطبيعة التحليل ( وصف ) فينتهي الى الالحاح علـى حتميـة تغيير علاقات اللغة في الشعر وحتمية الصورة الشعرية بالتالي ، باعتبارهما ملاذا لا مناص للشاعر منه ، كي يتمكن من التعبير عن انفعاله ، اولكي يفرض على اللغة نقل المنحنى المتميز لانفعاله .

ويعمم هيوم فكرته على لغة الفن ــ أو اداتــه ــ بوجه عام ، بحيث يقـدم نظرة خاصـة تبرز ــ رغـم خصوصيتها ــ بعدا عاما في نظرية التعبير ، يتصل بفهمها لمعضلة الأداة في الفن . يقول هيوم : « ان الهدف من الفن هو الوصف الدقيق المتقن والمحدد . واول ما يجب ان نعرفه هو الصعوبة البالغة في الوصول الى ذلك . لأن المسأله لاتقتصر على مجرد الحرص . ان عليك أنتتوسل باللغة ، واللغة ذات طبيعة عامة ، أعني انها تعبر عما هو مشترك بيني وبينك وبين الجميع . ولكن كل انسان يختلف فيما يراه عن غيره بعض الاختلاف . ولكي يعبر عما يراه بوضوح ودقة ، فلا بد من خوض صراع هائل مع اللغة ، سواء اكانت الكلمات في الأدب ، أو وسائل التقنية في غيره من الفنون . ان للغة طبيعتها الخاصة ، كما أن لها مواضعاتها التقليدية وأفكارها المشتركة . ولا يمكن ان نملك ناصيتها ونسخرها لما نريد الا بجهد عقلي مركز . ولذلك يرد بخاطري دائما انه من الممكن تمثيل العملية الأساسية في الفن باستخدام الاستعارة التالية : انك تعرف ما اسميه « منحنيات المعمار » فهي عبارة عن قطعة مسطحة من الخشب بها كل الانحناءات المختلفة . ويمكنك ان تشكل بها اي قوس تريده على وجه التقريب اذا قمت باختيار الملائم منها . ولكن الفنان، كما افهمه ، لايستطيع احتمال فكرة « التقريب » هذه ، لانه يسعى وراء القوس الذي يحدد تماما ما عنده ، سواء اكان ما عنده موضوعا او فكرة في الذهن . وهنا علي أن اعدل تعديلا هينا في الاستعارة التي استخدمها حتى أوضح العملية على نحو ما يتم في ذهن الفنان . هب انك حصلت بدلا من قطع الخشب المنحنية على قطعة مرنة من الفولاذ ، بها كل أنواع الانحناءات الموجودة في الخشب. ان حالة التوتر والتركيز التي في ذهن الفنان ، اذا كـان يقوم بعمل جيد حقا ، تشبه حالة من يستخدم جميـع أصابعه ليثني قطعة الفولاذ حتى تأخذ شكل الانحنـاءة التامة للقوس الذي يريده ، وهو شكل يختلف عن الشكل العادي لقطعة الفولاذ . واذن فهناك أمران متميزان : الأمر الأول هو القدرة العقلية على رؤية الأشياء كما هي عليه بالفعل ، لا كما تبدو من خلال المواصفات التقليدية التي اعتدنا ان نرى الأشياء من خلالها ، وتلك في ذاتها حالة نادرة من حالات الوعي . والامر الثاني هو حالـة التركيز العقلي والسيطرة على الذات ، وهـي حالـة ضرورية للتعبير عما يراه المرء . واستبعاد احد هذين الامرين يعني السقوط في المنحنيات التقليدية للتقنيـة . والتمسك بهما يعني الوصول الى المنحنى المطلـوب . وانت حين تبلغ هذا المستوى من الاخلاص لابد ان تصل الى الخاصية الأساسية للفن الجيد . »

وعلى هذا الأساس الذي يطرحه هيوم تتبـدى معضلة الفنان من زاويتين : الزاوية الأولى هي البحث عن تفرد في النظرة الى الأشياء من خلال انفعال فريـد يتجاوز بالفنان حالات المواضعة التقليدية ، وذلك أمر لا يتم الا بقدرة عقلية تتجاوز المألوف والشائع ، وترى الأشياء على ما هي عليه بالفعل ، من خلال حالة تركيز عقلي جاد . فاذا نجح الفنان في تجاوز هذا الجانب من المعضلة واجه الجانب الآخر منها ، ويتمثل في التعبير عن هذه الحالة العقلية التي تنطوي على انفعال فريد ، اي نقله ــ بالتالي ــ الى غيره ، من خلال اداة هي بحكم طبيعتها عامة لا تستطيع أن تحدد المنحنى المتميز والخاص بالحالة العقلية التي يواجهها . ولا مفر ــ ازاء ذلك ــ من تعديل الأداة تعديلا يجبرها على نقل المنحنى المتميز للحالة العقلية ، فتبرز الأداة خصوصية هذا المنحنى من ناحية ، وتفارق عموميتها من ناحية أخرى .

ولكن لو افترضنا أننا نغير علاقات اللغة كي نفرض عليها ان تؤدي المنحنى الخاص بالانفعال . ألسنا ــ في هذه الحالة ــ نفصل بين اللغة والانفعال ، مفترضين خصوصية سابقه على تجسد الانفعال في اللغة ، فنناقض الفكرة التي تلغى الفصل بين الانفعال وصياغته ، وننتهي الى وجود داخلي للانفعال في النفس ووجود خارجي له في اللغة ، وبالتالي نفصل بين اللغة والفكر ، في حين أننا نزعم التوحيد بينهما ؟ ثم كيف نرمي اللغة بالعجز ، وهي ليست مجرد وعاء منفصل عن الفكر ، بل هـي فكرنا نفسه ، كما أنها ليست وسيلتنا في التوصـل فحسب ، بل وسيلتنا التي لاغنى عنها لكل تطور انساني يميزنا كبشر . واذا سلمنا بأننا نجبر اللغة على أن تعبر عن خصوصية الانفعال لا ان تصفه .. الا نسلم في هذه الحالة ــ دون ان ندري ــ بمبدأ المحاكاة القديم ، بعد ان نقلناه من خارج الفنان الى داخله ، وبالتالي يمكن أن نلوذ بعبارات موهمه عن « الصـدق النفسـي » أو « الأداء النفسي » أو « تصوير العالم الداخلي » وهـي عبارات مازالت شائعة في نقدنا العربي الحـديث ؟ . تلك أسئلة يصعب على نظرية التعبير أن تجيب عنها ، ومن هنا أثيرت حولها مجموعة من الاعتراضات ، أدت الى تعديل النظرية وتقديم صورة جديدة لها يتم التركيز فيها على الطابع التشكيلي لعملية التعبير .

## ــ ٤ ــ

لعلنا قد نسلم بتفرقة برجسون بين الانفعالات لوكنا نؤمن أن « الفن تعبير » فطالما ان الشاعر يعبر عن انفعالات فان درجة تفاضل التعبير ستتوقف على ثراء الانفعالات الداخلية أو عمقها أو سموها أو اي شيء من هذا القبيل . وقد نسلم بما قاله كولنجوود ــ بقصد الغاء الهوة بين الفنان والانسان العادي ــ عـن عـدم امكانية تقسيم الانفعالات الى انفعالات صالحة للتعبير بواسطة الفنان وانفعالات غير صالحة ، ونرى معه ان اي نوع من الانتقاء او التعبير عن انفعال دون آخر امر يتعارض مع الفن، اذلايمكن لنا أنتعرف ماهية الانفعالات

التي نشعر بها الا اذا عبرنا عنها ، وبالتالي فلن نكون – قبل التعبير – في وضع يسمح لنا بالانتقاء او المفاضلة . أقول قد نسلم بما قاله كولنجوود عن التسوية بين الانفعالات لو سلمنا أصلا بالأهمية التي يخلعها على الانفعالات ، والتي جعلته – شأنه شأن باقي ممثلي النظرية – يفترض ان تحقق العمل الفني يصاحبه شعور ممتع بالراحة او التفريغ يدل على زوال الضيق الذي يسببه الانفعال للفنان قبل التعبير عنه . ان مثل هذا الفهم يبسط وظيفة الفن ويقارب مابينها وبين « الطرطشة الانفعالية » اذا صح التعبير ، ولن يجدي – في مثل هذه الحالة – الحديث عما يكتسبه الانفعال داخل التعبير من تنظيم او تحدد ، فمثل ذلك التنظيم يظل لاقيمة له او معنى لو ظللنا نفهمه على انه نوع من الراحة للفنان فحسب، أو نوع من البوح الذاتي والاعتراف النفسي ، او حتى على انه نوع من الكشف . فمثل ذلك التصور يضيق دائرة الفن – من ناحية – ويضخم الدور الذي يقوم به الانفعال من ناحية أخرى .

ان الالحاح على الانفعال يحول الفن الى تعبير ذاتي غير مقبول من وجهة نظر كثير من النقاد المحدثين ، الذين يحرصون كل الحرص على مايسمى بموضوعية العمل الفني . ولقد انصب اكثر الهجوم على نظرية التعبير من هذه الناحية . فقيل ان المهم في الفن ليس الانفعالات – رغم التسليم بأهميتها – وانما هو صياغة هذه الانفعالات ، اذ لا يستمد العمل الفني اهميته من عظمتها او عمقها ، أي من العناصر المكونه له ، بقدر ما يستمد اهميته من عملية الخلق ذاتها ، والضغط الذي يتم في ظله انصهار – هذه المكونات . ومهمة الشاعر فيما يقول اليوت – باعتباره احد المناقضين لنظرية التعبير– ليست في التوصل الى انفعالات جديدة بقدر ماهي استخدام الانفعالات العادية والتوصل عن طريق تحويرها الى التعبير عن مشاعر وجدانية قد لا يكون لها وجود في الانفعالات الواقعية على الاطلاق . وبهذا المنطق يصبح للقصيدة وجودها الخاص الذي ليس تقديرا او انعكاسا لوجود خارجي او داخلي سابق ، كما تصبح عملية الخلق – لاالتعبير – محاولة لخلق جسم مادي أو صورة لعلاقة بين عالمين هما عالم النفس وعالم الطبيعة ، أو الذات والموضوع ، ويصبح الواقع الذي تقدمه القصيدة غير الواقع الحرفي للتجربة الشخصية ، بما فيها الانفعالات والمشاعر التي اراد الشاعر أن يعبر عنها .

الناقد المعاصر لايؤرق نفسه كثيرا بالانفعالات ، بل انه في أحيان كثيرة يراها معوقة له عن ادراك الخاصية الأصيلة التي يتميز بها الشاعر كخالق تكمن أصالته الخاصة في مقدرته التخيلية الفائقة على التوفيق بين العناصر المتعارضة والمتضادة داخل التجربة .

وقيمة الشاعر وبالتالي قيمة الشعر عند ريتشاردز واليوت – باعتبارهما معلمين بارزين في النقد الحديث – لاتكمن في التعبير أو محاكاة الحياة الانسانية بقدر ماتكمن في القدرة التخيلية على الجمع بين التجارب المنفصلة والمتباعدة والتنسيق بينها داخل نسيج التجربة . ولم يكن من قبيل المصادفة أن يوجه ريتشاردز أعنف هجوم الى نظرية التعبير عند كروتشه في كتبه المتعددة . وعندما يؤكد الناقد الحديث على القدرة التخيلية للفن فانه يحاول – خصوصا ريتشاردز – تطوير العناصر الايجابية في نظرية كولردج عن الخيال ، تلك العناصر التي تلح على خلق الوحدة بين العناصر المتضادة والمتعددة عن طريق تحليلها ثم خلقها من جديد . وفي تأكيد الناقد الحديث على هذه النقطة بالذات يبرز الفرق بين نظرية الخلق ونظرية التعبير ، أو الفرق بين نظرية التعبير وأية نظرية آخرى تلح على الجانب التشكيلي للفن .

يقول ارنست كاسيرر في كتابه مقال في الانسان ، اننا عندما نذهب الى ان الفنان لا يحاكي العالم الخارجي وانما يعبر عن عالم داخلي لا نضع أكثر من قلب الصورة القديمة أو عكسها ، ويظل الفن اعادة ونقلا ، وبدلا من أن يصبح اعادة ونقلا للأشياء والموضوعات الخارجية أو المادية يصبح اعادة ونقلا لحياتنا الداخلية ، اي لمشاعرنا وانفعالاتنا .

هذا الاعتراض يقودنا الى بحث طبيعة الصلة بين الانفعالات والمشاعر كعناصر كامنة في داخل الفنان تدفعه الى التعبير وبين هذه العناصر نفسها محققة في تجربة جمالية . هل التجربة الجمالية المحققة هي نفسها المشاعر والانفعالات التي بدأت منها ؟ أم انها تغيرت بفعل التعبير ؟ . ان الفنان – فيما تقول نظرية التعبير – ينقل انفعاله من الداخل الى الخارج عندما يجسده في عمل فني . وهو في هذه الحالة يستعين بأداة للتعبير أو وسيط مادي يحقق لهذا الانفعال وجوده الملموس، وهذا الوسيط قد يكون اللغة في حالة الأدب أو اللون في حالة الرسم أو الحجر في العمارة .. الخ والسؤال الآن : هل يؤثر الوسيط ( أو الأداة ) في عملية النقل هذه ؛ وهل تتغير اللغة العادية لكي تعبر عن الانفعالات فحسب أم انها تغير من طبيعة الانفعال في نفس الوقت ؟

لو بحثنا عند كروتشه عن اجابة مقنعة لمثل هذه التساؤلات لماوجدنا عنده الكثير ، لأنه اهتم بحقيقة التعبير ذاتها لابالطريقة التي يتم بها . وهو يرى أن « الطريقة » شيء دخيل بالنسبة لقوام العمل الفني أو لقيمته . بمعنى أن ما يهمه هو حدس الفنان فحسب لاتجسد هذا الحدس في مادة بعينها ، أو مايترتب على هذا الحدس من تغييرات تحدث في الوسيط الذي يعبر والانفعال المعبر عنه ، لوجاز هذا التمييز . ان كروتشه عندما وحد بين الحدس والتعبير انتهى الى أن الحدس – الذي هو في نفس الوقت التعبير – عملية تتم على مستوى الروح . أما الأداة أو الوسيلة فهي مجرد وسيط للتوصيل فحسب . ومن هنا قال اننا لايجب ان نخلط

بين العمل الفني وبين الوسيط المادي الذي ينقله الى الآخرين ، وبالتالي علينا أن نفصل بين الفن ومايسميه « الصنعة » ونفترض أن الوجود الحقيقي للعمل الفني هو وجوده الداخلي باعتباره حدسا باطنا أو تعبيرا تم على مستوى الروح قبل ان ينقل فيزيقيا ، أو بوسيط مادي ، الى المتلقي . ومعنى هذا ان الطاقة الروحية للعمل الفني ـ وهي ما يلح عليه كروتشه الذي يسمى فلسفته كلها فلسفة الروح ـ محتواة في تكوين الحدس وحده ، فاذا تم الحدس تحقق العمل الفني . وما يجيء بعد ذلك من تبدي العمل الفني في كيان فيزيائي ملموس، أو وسيط مادي ، انما هو مجرد اعادة خارجيةضرورية لنقل الحدس ، ولكنها ـ باعتبارها اعادة ـ لامعنى لها بالنظر الى جوهر الحدس . وفي مثل ذلك الفهم اغفال لجانب مهم من عناصر العمل الفني هو جانب الأداة وفاعليتها . وكما يقول كاسيرر ، فان اداة الفنان ـ اي الوان الرسام وكلمات الشاعر .. الخ ـ ليست جزء من جهازه « التقني »فحسب ، وانما هي أحداث فاعلة في عناصر الخلق ذاتها .

ان كروتشه يهتم اساسا بأصل التعبير لا بالطريقة التي يتحقق بها . واغفاله لهذا الجانب صرف نظره عما يطرأ على المشاعر والانفعالات من تحول أثناء الخلق الفني . ان الفن يعبر حقيقة ولكنه لايستطيع التعبير الا اذا كان متشكلا في وسيط مادي . والاهتمام بعملية التشكيل على هذا النحو يقودنا الى ادراك أنضج لمفهوم التعبير . وربما كان جون ديوي يتميز عن غيره من الاستطيقيين التعبيريين بادراك هذا الجانب ، ومن ثم فقد استطاع أن يصحح مفهوم التعبير نسبيا ، ويطوره عن صورته السابقة .

يقول ديوي أن كلمة التعبير

تعني في جذرها اللغوي « العصر » أو « الضغط » . وهي بما يدل عليه الجذر اللغوي الذي اشتقت منه تفسر لنا عملية الخلق الفني . فهناك مادة خام ـ ولتكن من قبيل العنب ـ وشيء خارجي ـ وليكن من قبيل معصرة النبيذ ـ وخلال تحول هذه المادة الخام الى « عصير » فانهلابد منوجودتفاعل بينالمادة الخام والشيءالخارجي. وخلال هذا التفاعل تتحول طبيعة المادة الخام وتصبح شيئا جديدا هو « العصير » . صحيح أن العصير قد اتى من المادة الخام ـ العنب ـ الا أن العلاقة بينه وبينها قد أصبحت واهية تماما .

هذه العملية ـ فيما يقول ديوى ـ قريبة الشبه بما يحدث في حالة الخلق الفني ، بمعنى ان ثمة انفعالات ومشاعر كامنة في النفس لدى الفنان ، نتجت عن وقع العالم الخارجي ، تظل مبهمة وغامضة ، ولا تستطيع أو يستطيع الفنان أن يحددها الابعد ان تتخذ لنفسها شكلا داخل مادة ملموسة. فيالشعر مثلا، تظلالانفعالات بمثابة وعي مبهم مشوش لشيء غامض حتى تعثر على الكلمات أو وسائل التعبير التي تشكلها وترفعها الى مستوى الوعي الواضح . وعملية تشكيل الانفعالات في مادة وسيطة ليست في حقيقتها الا تفاعل طويل المدى بين شيء ينبعث من الذات من جهة ، وبين الظروف الموضوعية من جهة اخرى ، وتلك عملية يكتب فيها كل من الانفعال والوسيط صورة ونظاما لم يكن يملكهما في البداية . وعلى ذلك فالعلاقة التشكيلية بين الانفعال والوسيط ـ وهو اللغة في حالة الشعر ـ ليست علاقة وسيط أو اداة توصل أو تعكس وجودا سابقا ، بقدر ماهي علاقة تفاعل ، تفاعل الانفعال مع اللغة حتى يستكن فيها ، وتفاعل اللغة مع الانفعال حتى تستوعبه ، وناتج هذه العملية ليس اللغة العادية ولا الانفعالات الأصيلة ، بل هي لغة انفعالية جديدة اذا صحت العبارة . وماتؤديه هذه اللغة الجديدة هو موقف أو حقيقة وجدانية لم يكن لها وجود مكتمل قبل التعبير . اذ تعدلت ماهية الانفعالات والمشاعر الأولية وأصبح لها بفضل التعبير طبيعة استطيقية متميزة ، كما تعدلت المادة الموضوعية بسبب تفاعلها مع الانفعالات والمشاعر أو ـ لنقل ـ بسبب تحولها الى وسيط تعبيري أو اداة للتعبير .

عندما طور ديوي نظرية التعبير على هذا النحو لم يعد مفهوم التعبير قاصرا على مجرد فيض تلقائيللمشاعر والانفعالات القوية ، ولم يعد الشعر ـ بالتالي ـ شعورا يسترجع في هدوء كما يقول وردز ورث ، بل أصبح مفهوم التعبير قرين عملية تشكيلية تنتج تجربة استطيقية لم يكن لها وجود داخلي أو خارجي سابق على فعل التعبير .

وفي ضوء هذا الفهم المتطور للنظرية لم تعد وظيفة الفنان هي مجرد التفريج عما في صدره من مشاعر . وعندما يقول كولنجوود « ان ما يحاول الفنان أن يصنعه هو أن يعبر عن عاطفه معطاة ، ومحض التعبير عنها ، والاجادة في التعبير عنها سواء ... كل نبرة ، وكل اعاءة يقوم بها أحدنا عمل فني » . فان في هذه الحالة يغفل الجانب البنائي أو التشكيلي لعملية التعبير . فمن البديهي أننا جميعا ننفعل .. نحزن ونفرح ونعاني نفس المشاعر والانفعالات التي يعانيها الفنان . ولكننا لسنا فنانين لأننا لم نكتسب قدرة الفنان على تحوير فكرته الغامضة أو انفعاله الغامض تحويرا يسلكه فياحدى وسائل التعبير أو أدواته ، وصياغة تقتضي التنظيم . وهذه القدرة ـ وحدها ـ هي التي تميز الفنان عنا ، بمعنى انه لايتميز بثراء انفعالاته وانما يتميز بقدرته على صياغة هذه الانفعالات في عمل فني . وبذلك تصبح عين الفنان عينا بانية ـ كما يقول كاسيرر ـ لامجرد عين سلبية ، تتلقى انطباعات الأشياء وتسجلها فحسب .

وبهذا الفهم تتخلص نظرية التعبير من بعض نقائصها التي وجدت عند ممثليها الاول أمثال تولستوي او كروتشه أو غيرهما نتيجة للتركيز على جانب واحد من جوانب التعبير ، وهو حقيقته او مادته او طبيعته الحدسية ، على حساب الجانب الثاني وهو الجانب المادي الذي تتجسد فيه حقيقة التعبير . وعندما ركز ديوى على الجانب الثاني وهو الطريقة او التشكيل ، تعدلت بالفعل نظرية التعبير واصبحت اكثر نضجا ، وبالتالي لم تعد التهمة التي توجه اليها باعتبارها محاكاة داخلية قائمة على أساس .

ومن المهم أن نلاحظ ان تركيز النظرية في بدايتها على أصل التعبير وحده كان شيئا طبيعيا ، ناتجا عن التصور الكلاسيكي الذي رد الفن الى المحاكاة الخارجية للأشياء . وكان رد الفعل المتطرف لهذا الفهم هو رد الفن الى المحاكاة الداخلية للمشاعر والانفعالات . ولما كان ممثلو نظرية التعبير يرفضون تتبع جذور الفن في العالم الخارجي ، كان انسب طريق لهم هو تتبع هذه الجذور داخل الفنان نفسه . ومن هنا بزغت نظرية التعبير . وحاول فيرون وتولستوي صياغتها ، وتابعها كروتشه وكولنجوود اللذان سارا في طريق الالحاح على العالم الداخلي للفنان حتى النهاية التي حولت النظرية الى محاكاة داخلية .

وعلى الرغم من ان نظرية التعبير عند هؤلاء اسهمت اسهاما ملحوظا في الاستطيقا ، الا انها ظلت نظرية عاجزة غير قادرة على تقديم اجابة سليمة ومرضية عما يعبر عنه في الفن . فلوكان ما يعبر عنه الفن هو عواطف الفنان الشخصية فحسب ، فمن العسير أن تصبح للفن اية اهمية كبرى ، واذا كان مايعبر عنه الفنان شيئا قائما بالفعل في ذهنه فلن يصبح الفن اكثر من ترجمة او محاكاة لشىء داخل ذهن الفنان .

واغفال هؤلاء الاستطيقيين الأوائل للطابع البنائي او التشكيلي هو الذي قادهم الى هذا الطريق المسدود . وعندما تحول الاتجاه من مصدر التعبير الى طريقة التعبير ، أوما يسميه ديوى « فعل التعبير » ، اقتربت النظرية من جوهر الفن ، فتعدلت على يد ديوي وذلك باهتمامه بالتعبير كعملية تشكيلية اوبنائية تنتج عنها تجربة جديدة لم يكن لها وجود قبل التعبير .

والذي جعل ديوي يصحح مفهوم التعبير هو تتبعه للعملية الجمالية من الحافز الى التعبير ، ودراسته لفعل التعبير نفسه . وهذا منهج يسير عليه ايردل چنكنز هو الآخر عندما يقول أثناء حديثه عن «العمليةالجمالية»: « يبدأالفن بالحافز الجمالي، والفن هوثمرة لهذا الحافز. ولكن النقلة بين الاثنين ليست راسا ومباشرة . لأن الفن بالأحرى نتيجة قدتم اعدادها خلال عملية تدريجية. ومراحل هذه العملية الرئيسية هي التذوق والتعبير والابداع ، وهي تمثل المستويات المتعاقبه لصقل هذه العملية وتحقيقها في صورة موضوع . وهذه المراحل تبدأ بالفعل من اكثر أحداث التجربة بدائية وهلامية ، ثم تعود واضحة بوصفها حالات الفعل الذي يتحقق بواسطتها الحافز الجمالي ويهتدي الى غايته » .

## - ٥ -

ولكن هل نجحت نظرية التعبير بعد هذا التعديل في تقديم تصور مقبول للفن ؟ احسب ان الاجابة عن هذا السؤال ستكون بالنفي . لأن النظرية تتعامل مع الذات المبدعه كما لو كانت قائمة في فراغ ، فضلا عن انها تجعل الطابع التشكيلي للفن نابعا من مجرد « التحوير » الذي يتم في محتوى التعبير نتيجة لتجسده في اداة او وسيط داخل تلك العملية التي اسمتها « فعل التعبير » . ولاشك ان مثل هذا الحل يجعل القضية كلها قضية « تقنيه » أو « صنعة » فحسب ، وهي ليست كذلك بالقطع . بل ان معالجة القضية على هذا النحو تبسيط مخل.المدخل نفسه لمعالجة القضية مدخل خاطىء . وبالتالي يؤدي الى نتائج خاطئة .

ان نظرية التعبير ترد اكتمال العمل الفني اوعدم اكتماله الى الحافز الكامن وراءه وهو الانفعال ، وبقدر تفرد الانفعال يتحقق تفرد العمل الفني وقيمته ، والعكس صحيح . لكن هذه الطريقة في التفكير أشبه بوضع العربة أمام الحصان ، فنحن لا نحكم على الانفعال الا بالعمل الفني وليس العكس . وبالتالي لن تكون لدينا اية فكرة عن الحافز المجهول لدينا الا بالعمل الفني المعروف والملموس ازاءنا . وهذا يعكس القضية ويقلب ماتفترضه نظرية التعبير . هذا أمر . والأمر الثاني : ماالذي يمكن أن نكسبه كنقاد لو شغلنا انفسنا بفكرة الحافز ؟ وهل يمكن - حقا - أن نصل اليه ؟ ان تعديل ديوي للنظرية ينطوي على التسلم بتغير ماهية الانفعال نتيجة « فعل التعبير » ، اي أن الانفعال - بعد تعديل النظرية - يمر برحلة مجهولة لدينا حتى يصل الينا متجسدا في عمل فني ، وليس ثمة علاقة مباشرة بين كينونته الاصلية المفترضة ووجوده المحقق في العمل . واذا سلمنا بذلك يظل السؤال قائما : ماالذي سوف يكسبه الناقد ، او يفيده ، لو شغل نفسه بهذه التحولات المجهولة التي يمر بها العمل قبل تشكيله . ان ذلك نوع من البحث عن الوجود الميتافيزيقي للعمل الفني ، وهو أمر لايعني الناقد ولاينبغي أن يعنيه . حسبه أن يتأمل الوجود الفيزيقي للعمل ويرقب دلالته .

قد تعني هذه التحولات الاستطيقي أو عالم الجمال - لو تمسكنا بهذه الترجمة الرديئة للمصطلح الأجنبي - ولكنه عندما يدرس هذه التحولات سيتجاوز نطاق عمله الحقيقي بالضرورة . قد يستعين عالم الجمال بالتحليل النفسي او علم النفس عموما أو غيره من العلوم او المعارف لدراسة هذه التحولات ، ولكنه - في النهاية - سيخوض

مجال تحولات عقلية لاتمكنه ادواته المعروفة من دراستها، فضلا عن انها ــ وهذا هو المهم ــ ليست موضوعا مباشرا لدراسته . واشك ان النتائج التي يمكن ان يصل اليها عن سيكولوجية الابداع ــ باعتبارها مجال هذه التحولات العقلية ــ يمكن ان تفيده في تأمل الظاهرة الاستطيقية ، باعتبارها ظاهرة ذات كيان متميز وتأثيرمتميز على الفرد الذي يبدعها والافراد الذين يتلقونها .

اما الناقد فاذا قدر له ان يشغل نفسه بما يسمى بالحافز ، فعليه ان يعود مرة اخرى الى الواقع الاجتماعي الذي تبلور منه هذا الحافز . اعني ان على الناقد الا يشغل نفسه بانفعال غامض مجهول بالنسبة للمبدع نفسه ، بل عليه ان يشغل نفسه بما هو اكثر تماسكا واكثر قابلية للفهم ، وهو الواقع الموضوعي الذي دفع الفنان للفعل . هذا الواقع الموضوعي ليس ميتافيزيقا تتأبى على الفهم ، وانما هو مجموعة من العلاقات الاجتماعية قد تنطوي على قدر غير يسير من التعقيد ، ولكنها تشكل احداثا فعلية في مرحلة بعينها من مراحل التاريخ . وحتى لا يضع الناقد العربة امام الحصان مرة اخرى ، فعليه أن يفهم الواقع الموضوعي من العمل اولا ، اي من الدلالة التي ينطوي عليها العمل نفسه ، باعتباره محاولة لفهم الواقع وتغييره .

واذا كان العمل الفني محاولة لفهم الواقع وتغييره ــ كما سأوضح بعد قليل ــ فان الناقد لن يتعامل مع العمل الفني باعتباره وثيقة من الوثائق الحرفية بأي معنى من المعاني . بل باعتباره موازاة رمزية للواقع ، اي باعتباره صياغة استطيقية لموقف فنان متميز من واقع متميز . والدلالة التي يطرحها العمل الفني هي هذا الموقف . وتأمل هذا الموقف هو وحده الذي يفضي بنا الى ادراك قيمة العمل، سواء بالنسبة للواقع التاريخي المحدد الذي نبع منه العمل ، او بالنسبة الينا نحن الذين قد نكون ابناء واقع آخر في عصر آخر أو مكان آخر ، لكننا نشارك الفنان موقفه بمعنى من المعاني . لان موقف الفنان وان كان موقفا من الآني او الحاضر الا انه بتعمقه في هذا الآني او الحاضر يصل الى دلالته الأعمق ، أي الى الجذر الانساني الذي يجعل العمل الفني ــ اذا كان عملا فنيا بحق ــ غير قابل للنسخ او الفناء ، سواء بفناء الواقع المحدد الذي تنبع منه دلالة العمل ، او بفناء المبدع الذي شكل بذلك العمل موقفا . وهذا ما افهمه من وحدة الخاص والعام ، والفردي والانساني ، والآني والخالد ، والمحلي والعالمي . ان موقف الفنان من واقعه ليس الا موقفا من الجذري في هذا الواقع . والجذري في اي واقع عام وان تبدى في صورة الخاص ، عالمي وان تبدى في صورة المحلي ، ودائم وان تبدى فيصورة الآني اوالمتغير . ولا يمكن للفن ان يكون عاما وعالميا ودائما الا اذا كان خاصا ومحليا وآنيا ، اي الا اذا كان نابعا من تأمل واقع محدد ، وينطوي علىموقف منعلاقات اجتماعية محددة .

وهذا هو ماينبغي ان يعني الناقد ، وما يمكن ان يكون في قدرته ، اذا اراد ان يكشف دلالات العمل الفني . اما البحث عن الانفعالات او عن تلك التحولات السرية لفعل التعبير في عتمات اللاوعي ، فهو اشبه بالبحث عن تلك القطة السوداء التي بحث عنها الفلاسفة قديما في حجرة مظلمة .

مهمة الناقد ــ اذن ــ ينبغي ان تبدأ من تأمل التشكيل المحدد للعمل الفني ، لأن هذا التشكيل هو الذي ينطوي على موقف الفنان او على دلالات العمل . ومن هذا التشكيل ينبغي ان نخرج بكل نظرياتنا عن الفن، لأنه هو ــ وحده ــ موضوع دراستنا ، سواء اكنا نقادا او استطيقيين . ولكن علينا ان نحذر من تجريد هذا التشكيل او فصله عن الواقع الذي يتجاوزه او الواقع الذي يستشرفه . لاننا في هذه الحالةيمكنان نقع في مزلق نظرية التعبير بعد تعديلها ، فتتحول القضية كلها الى قضية « تقنية » فحسب ، فتضيع منا وظيفة الفن في اكثر اشكالها ايجابية .

هذا عن التعديل الذي صنعه ديوي بالنظرية . اما اعتراضات اليوت وريتشاردز على نظرية التعبير فلها وضع آخر . واذا تأملناها من نفس الزاوية التي تأملنا بها تعديل ديوي انتهينا الى انها اعتراضات لاتجدي كثيرا في تصحيح الموقف .

اما اليوت فانه تصور العلاقة بين الذات والموضوع كما كانت علاقة بين عناصر كيميائية قائمة في فراغ ، تتفاعل فيما بينها تفاعلا ذاتيا فحسب ، وبالتالي لجأ الى تشبيهه المشهور عن قطعة البلاتين التي تظل ساكنة لا تتأثر مع ان وجودها يؤدي الى تفاعل الاوكسجين وثاني اكسيد الكربون ليخرج منهما مركب كيميائي جديد هو حمض الكبريتيك . وعقل الشاعر ــ عنده ــ اشبه بقطعة من البلاتين لا تتأثر ، ومع ذلك تساهم ــ دون ارادتها ــ في تشكيل مركبات جديدة . « عقل الكاتب في الواقع وعاء يستقبل ويخزن عددا لانهاية له من المشاعر الوجدانية ، من العبارات والصور التي تبقى حية حتى تتواجد الجزيئات التي يمكن ان تتحد لتكون مركبا جديدا » .

قد يكون لهذا المركب وظيفة يسميها اليوت وظيفة اجتماعية ، تقوم على ايصال تجربة جديدة ، أو القاء ضوء على شيء مألوف ، أو التعبير عن شيء مررنا به ولم نستطع أن نضعه في كلمات ، مما من شأنه أن يغني وعينا ، ويرهف حساسيتنا . ولكن مثل هذه الوظيفة تبدو غامضةوغائمة تماما، وتتحول الىشيء من التعريف بما هو اقل معرفة ، او تتحول ــ مرة اخرى ــ الى نوع من الكشف الصوفي الذي تحدثت عنه نظرية التعبير ، فنهرب من ميتافيزيقا الى اخرى .

ولقد استعان ريتشاردز بمصطلحات علم الدلالة والتحليل النفسي وعلم وظائف الأعضاء ، فحول قيمة الفن الى نوع من التطهير الذاتي ، يتم داخله التوازن بين الدوافع المتعارضة ، او المصالحة بين الاستجابات السيكولوجية المتباينة ، ففقدت قيمة الفن مغزاها الاجتماعي ، وتحولت الى نوع من التوازن السيكولوجي للجهاز العصبي للفرد ، وفقدت لغة الأدب علاقتها بالواقع وتحولت الى « قضايا زائفة » تثير استجابات المتلقى فلا تكبت دوافعه المتضادة بل تحررها وتوفق بينها ، دون أن يكون للغة الادب اي معنى مرتبط بالواقع . وتلك نتيجة لاتبعد كثيرا عما يقوله اليوت بلغة عادية من أن عقل الشاعر الناضج اداة لاستقبال مشاعر وجدانية معينة ومتعددة للغاية ، تتفاعل فيه في حرية وتتحول الى مركبات جديدة . اي أننا نعود مرة أخرى الى لحظة التوازن الفردي التي تحدث عندما يتم فعل التعبير ، والى الدور التعبيري الذي تقوم به اللغة في تحديد الانفعال . ولن يفترق ريتشاردز في هذا المجال عن كروتشه الذي هاجمه ريتشاردز — رغم ذلك — أعنف هجوم وحتى لايغضب مني أولئك الذين يقدسون ريتشاردز حتى الآن ، انقل لهم ما قاله س . جوبتا في كتابه — نحو نظرية في الخيال — حيث يقول « ان ريتشاردز متلهف على وضع تمييز يفصل ما بين جانبي القيمة والتوصيل في العمل الفني ، ويقول انه من الممكن للعمل الفني ان يمدح أويذم على أساس اي منهما . ويقسو على كروتشه الذي اخفق — فيما يقول — في التمييز بين جانب القيمة وجانب فاعلية التوصيل فجعلهما مترادفين من مترادفات النقد . ولكن اذا استبعدنا للحظة جانب القيمة ، وفحصنا تعريف ريتشاردز للقصيدة من وجهة نظر فاعلية التوصيل ، وجدناه نفس تعريف كروتشه ، والفارق الوحيد بينهما يكمن في اضافات أو بدائل هي مصطلحات شبه علمية استعيرت من علم اللغة وعلم وظائف الأعضاء وعلم النفس . ولوحذفنا هذه اللواحق العلمية لتحددت نظرية ريتشاردز في أن الشعر تعبير عن انفعالات ، وذلك ما قاله كروتشه بعينه عندما عرف الشعر على أنه حدس أو تعبير عن المشاعر والانفعالات . ويمكن — بالقطع — لناقد غير كريم أن يمضي الى حد القول بأن النقد القاسي الذي وجهه ريتشاردز لكروتشه ينبع من مكابدة عصبية لاخفاء ما يدين به لكروتشه . وليس من الضروري أن نسهب في هذا الجانب من الشعر لأن كل ماقاله كروتشه في نظرية التعبير سيستغله ريتشاردز في نظريته عن التوصيل . »

باختصار .. فأن اعتراضات ريتشاردز لا تقدم حلا جذريا للمعضلة الأساسية في نظرية التعبير ، وانما تقدم نوعا من الاصلاح أو التعديل فحسب . وفي تقديري اننا اذا اردنا ان نحل معضلة النظرية فعلينا أن ننظر الى « التعبير » نفسه في سياقه الاجتماعي ، وننظر الى « فعل التعبير » في اطاره الجدلي ، فنحن — في النهاية — ازاء ذات مبدعة يتخلق ابداعها نتيجة لجدلها المتميز مع الواقع الموضوعي الذي نعايشه او نعانيه . اي ان علينا أن نحل المشكلة بتأمل العلاقة المعقدة بين الذات والموضوع اصلا ، فلا نعزل هذه الذات عن همومها ومحاولتها تجاوز واقعها وتخطيه نتيجة ادراكها المتميز لعلاقاته التي تشعر هذه الذات بتخلفها بوجه من الوجوه ، ولا نغفل الواقع الموضوعي بعلاقاته التي تؤدي الى توتر الذات المبدعة او دفعها الى محاولة فهم الواقع وبالتالي تجاوزه ، مشكلة بذلك ادراكها الجمالي أو عملها الفني الذي يصوغ موقفها من الواقع . ولولا هذه العلاقة المعقدة وما تنطوي عليه دوما من توتر واحساس بالمفارقة لما نتج اي شكل من أشكال الادراك الاستطيقي ، ولا نعدم وجود الفن ووجود الذات المبدعة اصلا ، لأن هذه الذات لا يمكن أن تتحرك مالم تتوتر ومالم تنطوي على الاحساس بالمفارقة بين ماهو كائن وما ينبغي ان يكون . والمفارقة هنا لاتعني انعزال الذات عن الواقع واغفالها لعلاقاته وانما تعني التخطي الجدلي للواقع في عقل يدرك انه يتجاوز نفسه بمحاولته تجاوز الواقع .

## — ٦ —

لقد كانت نظرية التعبير بمثابة « صياغة استطقية » لثورة البورجوازية الأوربية في مدها العظيم ، الذي حطم أشكال الاقطاع القديمة ، فأعاد للفرد كرامته المفقودة ، وأعلى من قدرته الخلاقة ، وكشف عن ثراء عالمه الداخلي ، وأكد ضرورة حركته الانسانية المتحررة المستقلة عن أية خصائص عرقية او مواصفات موروثة . وفي التأكيد على ان في الفرد يكمن ايجاب نظرية التعبير وسلبها في نفس الوقت ، اذ انها بقدر ما أعلت من شأن « الفرد » واعادت اليه حقه واطلقت ملكاته ، اغفلت من شأن « المجتمع » ، وغيمت صورته في هيولى لاتكشف عن علاقاته الموضوعية . وترتب على ذلك أن اصبح الفرد مناقضا للمجتمع ، يمثل بتوحده عالما مستقلا ، تنبع قيمته من تفرد مطلق لذات متوحدة تكابد في عزلة ، متعالية عما حولها ، باحثة عن حدس او اشراق وهمي ، يمنح هذه الذات قداسة الأنبياء ، وسمة مشرعي العالم غير المعترف بهم ، فتزداد تضخما وتعاليا . والالحاح على التفرد — في هذه المكابدة — يبرر الالحاح على الانفعال الفريد ، والانفعال الفريد يقودنا الى التعبير ، والتعبير يرادف الحدس ، والحدس — في النهاية — يدعم الاحساس بالتفرد وهكذا .. في دورة تبدأ بالفرد المتوحد وتنتهي اليه لتزيد من قوة توحده . ولايمكن — والأمر كذلك — ان تتبلور العلاقة الموضوعية بين الذات والموضوع على المستوى الاستطيقي . بل على العكس يتم التركيز على الذات وحدها ، فتصبح مصدر كل شيء ، ويصبح الموضوع نفسه انعكاسا لما تسقطه الذات عليه ، أو يصبح العالم الخارجي صورة

للعالم الداخلي ، والعمل الفني تعبيرا عن الانفعال . ويفقد الواقع الموضوعي موضوعيته ، فيصبح من خلق الذات فحسب ، لأن الذات العارفة هي الأساس الذي يحدد العالم الذي نعرفه ، واتحاد هذه الذات بالموضوع هو في حقيقته توحد فحسب ، اذ ان هذه الذات لاتتحد في النهاية الا مع نفسها ، وهل نتلقى من الطبيعة – فيما يقول كولردج – الاما سبق ان قدمناه او ندرك من العالم الا ما سبق ان اسقطناه عليه . ولا ضير ان يصاحب مثل هذا الفهم نوع من النشوة الهائلة ، تنطوي على وهم خلب بالقدرة على تغيير العالم . بمعنى انني اذا افترضت ان العالم الموضوعي من خلق ذاتي المتفردة ، فانني قد انتهي الى الايمان بقدرتي على أن أغير العالم ، او ان اجعله على نحو ماأريد : فطالما ان وجود العالم متوقف على ادراكي له ، وطالما ان ادراكي له هو الذي يعطيه شكلا وصورة ، فانني قادر – في هذه الحالة – على تغيير العالم وصياغته كما اشاء . لكني في هذه الحالة أصوغ احلامي انا ولا اصوغ العالم ، اذ يظل العالم كما هو لا يأبه بي ولا يلتفت الى كل ما أصوغه من أوهام حلمت أني أعيد صياغة العالم بها .

وتلك هي – بالضبط – معضلة نظرية التعبير في اي مفهوم تطرحه عن مهمة الفن ، فهي اما أن تجعل لتلك المهمة طابعا ترويحيا فتحول الفن الى «طرطشه انفعالية» او تجعل لمهمة الفن طابع المعرفة الصوفية عندما ترده الى الحدس الذي يفضي بنا الى معرفة الحقيقة المطلقة ، فتنتهي بنا الى ميتافيزيقا يصعب الاقتناع بها . أو ان تجعل للفن – اخيرا – مهمة تنطوي على ايهام بامكانية تغير الواقع ، عندما تجعلنا نفترض القدرة على تغيير الواقع . وبالتالي لا تمكننا من القدرة – الفعلية – على مواجهته او تغييره . وكل هذه الجوانب التي تطرحها نظرية التعبير لمهمة الفن ترتد – في النهاية – الى تصور مختل للعلاقة بين الذات والموضوع ، سواء على المستوى المعرفي او الاجتماعي او الاستطيقي .

العمل الفني – على الاقل كما ينبغي أن نفهمه – موقف من الواقع . وهو موقف انسان متميز ، يصوغ ادراكه للواقع صياغة جمالية .

ولكن علينا أن نفهم هذا التمييز لا بالمعنى الذي يعزل الذات عن سياقها الاجتماعي ، وانما بالمعنى الذي يجعل الذات تحاول أن تسعى الى واقعها الموضوعي ، وتتأمل علاقاته .. بحيث لاتفقد الذات تفردها من ناحية ، ولا يفقد الواقع موضوعيته من ناحية أخرى . بهذا تكتسب معطيات الواقع التي ينطوي عليها العمل – لوشئنا التبسيط الذي قد يكون مخلا – صفة الموضوعية والذاتية في آن .

الذاتية لان ذات الفنان وهي تمارس فعلها الخلاق ، انتخبت واختارت وحذفت وجردت وكثفت ، باختصار أعادت صياغة هذه المعطيات في ضوء تأملها الخاص للواقع . والموضوعية لان معطيات الواقع وان فقدت صفة الحرفية بعد اعادة صياغتها ، الا انها تظل من نبت الواقع وتظل مرتبطة به في النهاية ، لانها موازاة رمزية له ، وليست موازاة حرفية ، وبالتالي تظل قادرة على أن تردنا اليه ، ولكن بمنظور جديد يكشف فهمنا له . وبالتالي يجعلنا قادرين على تغييره . اما اذا اختلت العلاقة بين الذات والموضوع ، واختل التوازن بينهما ، اما عن طريق التركيز على الواقع فحسب ، فلن ينتج – في هذه الحالة – تصور متماسك للفن ، بل نوع من المحاكاة الداخلية للذات ، او المحاكاة الخارجية للواقع .

الفن – في النهاية – لايمكن ان ينقل الواقع كما هو ، فضلا عن انه لايمكن أن يكون « اسقاطا » لانفعالات داخلية على موضوع خارجي ، أو « افراغا » لانفعالات تولدت من توتر ذات متعالية ، وانما هو فهم للواقع من حيث تأثيره على الذات ، وفهم للذات من حيث علاقتها بالواقع ، ولا بد ان يصاحب هذا الفهم تغيير للواقع والذات على السواء .

الفن – بهذا المعنى – موقف يصوغه الفنان ليعبر عن علاقة بين الذات والموضوع ، بين الفن والطبيعة ، بين الفن والمجتمع . واصالته لاتنبع من تصوير اي من الطرفين ، او التعبير عنهما في عزلة ، بل من قدرته على تشكيلهما تشكيلا جديدا لا يعبر عن واقع داخلي ، او خارجي ، مصنوع او جاهز ، ذاتي او موضوعي ، بل عن واقع في حالة توتر يحمل في ذاته بذرة مستقبل لم يتم التنبؤ بها من قبل عند الآخرين .

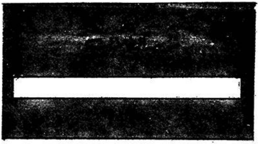
ولهذا يلجأ الفنان الى الرمز ليفرض على المتلقي الوعي بحالة التوتر هذه ، او ليفرض عليه – بعبارة اخرى – حالة التطلع الى خلق والرمز يعني اننا ازاء تغير كامل في الاتجاه ، وتميز واضح في نوعية الادراك بالحواس والمفاهيم نتجه الى ماهو كائن ، او الى ماتم انجازه ، اما الرمز فيفرض علينا أن نلتفت الى ما يجب ان نفعله فيدعونا ، لا الى ان نكون حاسبي تقارير ، مقدرين لما هو منجز ، بل الى ان نكون مولدي معان وخالقي مستقبل . الرمز بهذا المعنى يتطلب – فيما يقول جارودي – ان ننفصل عن ذواتنا ونتخطاها في لحظة توليد او خلق تنطوي – بداهة – على المفارقة . والمفارقة هنا لا تعني رفض العقل ، بل تعني التخطي الجدلي لعقل يدرك انه يفارق دائما ذاته بما وضعته من أنظمة او صيغ مؤقتة . لذلك كان برخت يقول : « يجب أن ينمي مسرحنا لدى الناس متعة الادراك والفهم ، كما يجب ان يدربهم على الاغتباط بتغيير الواقع » . ليكن ماتسعى اليه الذات المبدعة هو فهم العالم وتغييره كما يقول فيشر – في ضرورة الفن – ولكن هذا الفهم لن يتم ، وبالتالي التغير الا بنوع من الجدل بين الذات والموضوع . فهذا الجدل هو الذي يعطي للفن طابعه التشكيلي ويجعل عين الفنان عينا بانية حقا ، لا مجرد عين سلبية تغيم عليها الرؤيا تحت وطأة انفعال ، مهما كان فريدا ، كما تفترض نظرية التعبير .

هذا الجدل يتم ـ في النهاية ـ من خلال أداة . ولكن ينبغي ان نفهم الاداة هنا لا بمعنى الوسيط التقني الجامد، وانما بمعنى اكثر فاعلية يحفظ لها بعدها التاريخي وسياقها الاجتماعي . الاداة في الشعر ـ مثلا هي اللغة . ولكنها ليست وعاء أو مجرد وسيط يحدث تغييرات في مادة الانفعال تستكن فيه . وانما اللغة هي الواقع الموضوعي نفسه بكل ماله من جذور ، وعلى نحو ما يتجلى أو ينعكس من علاقات . وأي عملية تشكيلية يقوم بها الشاعر في اللغة انما هي اعادة تشكيل لعلاقات الواقع نفسه من خلال اعادة تشكيله لعلاقات اللغة التي تعكسه. اي أن جدل الذات المبدعة يتم مع علاقات اللغة باعتبارها انعكاسا لعلاقات الواقع أو بديلا عنها . وبذلك لا تصبح الاداة ـ أو اللغة في الشعر مثلا ـ مجرد وسيط ينقل محتوى التعبير ، أو يعدل محتواه ، أو يعتدل لينقل منحناه ، وانما تصبح اللغة الوسيط الاساسي الذي لا يمكن أن تتم عملية الجدل دونه ، أو ـ لنقل ـ الطرف المقابل للذات في عملية الجدل ، الطرف الذي يؤثر كما يتأثر ، ويحول كما يتحول ، حتى تتشكل القصيدة كعلاقات لغوية متميزه عن طرفي الجدل ، وبذلك تتغير الذات المبدعة وتتغير علاقات اللغة أو علاقات الواقع على السواء .

بهذه النتيجة النهائية يصبح تغيير الشاعر لنفسه وللواقع ولعلاقات اللغة فعلا واحدا خلاقا ، لا تغاير فيه أو انفصام أو تدابر وبهذه النتيجة ايضا يمكن اعادة طرح علاقة الشاعر بأداته ، لا باعتبارها علاقة تقنية فحسب ، فذلك تحويل للفن الى مهارة صناعية من نوع جديد ، وتجاهل لما تنطوي عليه اللغة من سياق تاريخي واجتماعي لا سبيل الى اغفاله . اقول أن العلاقة بين الشاعروأداته يمكن أن تطرح باعتبارها علاقة بين الشاعر والواقع في نفس الوقت . واذا كانت القصيدة هي تاريخ هذه العلاقة ، فهي ـ في نفس الوقت ـ موقف الشاعر الذي شكله الجدل بين طرفي العلاقة . واذا اردنا ان نفهم ذلك الموقف وندرسه فعلينا أن نبدأ بالقصيدة نفسها ، باعتبارها تشكيلا لغويا لموقف لا يمكن أن يفهم خارج حدود هذا التشكيل اللغوي الموجود ازاءنا في اي قصيدة. أما ما قبل ذلك من رحلة غامضة للانفعال في تلافيف ذهن الشاعر ، تبدأ من حافز وتنتهي بتحولات سرية حتى يتجسد الانفعال في قصيدة موجودة ازاءنا ، فهو بحث لاجدوى منه ، وانما هو رجم بالغيب في جانب لاسبيل لنا الى معرفته ، فضلا عن انه لن يفيدنا ـ لو عرفناه عن طريق التحليل النفسي مثلا ـ في تأمل القصيدة باعتبارها تشكيلا لغويا يقوم على موازاة رمزية ، تفرض علينا اعادة النظر في علاقات الواقع وتدفعنا الى تجاوزه . وبذلك يمكن أن نعيد النظر في مفهوم الصورة الشعرية الذي حولته نظرية التعبير الى عملية قنص للافعال ، تتسع فيه اللغة أو تضيق حتى تسكن ـ أو تتعدل ـ فيها تلك الهيولي العصية التي سميت بالانفعال الفريد . وتصبح الصورة الشعرية هي الموازاة الرمزية التيينطوي عليها التشكيل اللغوي للقصيدة . أي انها هي التي تفصح عن موقف الشاعر ، وتفرض علينا أعادة النظر في مواقفنا من خلال ما تقوم به من اعادة تشكيل للواقع . وعلى هذا النحو تتجاوز الصورة الشعرية مفهومها البلاغي القديم الذي ربط بينها وبين الزينة ، وفصل ما بينها وبين الموقف الذي تشكله القصيدة ، كما تتجاوز الصورة مفهومها التعبيري الذي جعلها وسيلة للكشف عن انفعال تعجز اللغة العادية عن كشفه ، وقرن بينها وبين التعبير عن طراز خاص من الحقائق لا يمكن ان يعبر عنه بدونها.

وما يقال عن الشعر يقال عن الفن بوجه عام ، لان الاصل واحد ، وطالما اننا لانستطيع استخلاص موقف الشاعر الا من خلال عمله الفني ، فلا سبيل أمامنا ـ في النهاية ـ الا تشكيل العمل ذاته ، من حيث ما ينطوي عليه عن طراز خاص من الحقائق لا يمكن أن يعبر عنه بدونها .

باختصار وضع القضية على هذا النحو يجعلنا نبدأ في فهم مزالق نظرية التعبير وتأصيلها ، لا باعتبارها « صياغة اسطيقية » لثورة برجوازية أوربية ثم تجاوزها على مستويات عدة فحسب ، ولكن باعتبارها « صياغة استطيقية » ما زالت مؤثرة في نقدنا العربي الحديث . والا فما هي علة تكرار كل هذه المصطلحات عن « الصدق الفني » و « والاداء النفسي » و « التعبير عن المشاعر » و « الانفعالات المتقدة » و « تصوير النفس » و « والعالم النفسي » . وهي مصطلحات غرسها جيل الليبراليين الكبار أمثال طه حسين والعقاد ، ومازال غرسها يانعا ، يضرب بجذوره في نظرية التعبير ، ويخلب ألباب الناقد العربي المعاصر الذي لم يقم ـ حتى الان ـ بتصفية كاملة لمقولاته النقدية التي ورثها عن الجيلين السابقين عليه ، مع أن الكثير من هذه المقولات يناقض مايتبناه ذلك الناقد من أيديولوجية ، ويعوق خطاه في الاسهام في حركة الثورة الشاملة التي ينبغي أن يواجهها المجتمع . ولذلك حديث آخر أطول واكثر تفصيلا ، عن تجليات نظرية التعبير في نقدنا العربي الحديث .



# مفترق الطريق السياسي في رواية نجيب محفوظ "قلب الليل"

تثير رواية نجيب محفوظ الاخيرة ـ قلب الليل ـ جملة ملاحظات مهمة حول التقنية الفنية والقضايا الفكرية والسياسية نود ان نسلط بعض الاضواء عليها من خلال متابعتنا لفصول الرواية بطريقة تدريجية ذات طابع استقرائي واستنتاجي ، حيث ان هذه الرواية تكاد ان تشكل مفترق طريق سياسي خطير بالنسبة للقاص المبدع نجيب محفوظ !!

**الدائرة الدرامية**

يبدا الفصل الاول بالراوي ـ ضمير المتكلم ـ وهو يتعرف على شخصية فريدة استطاع نجيب محفوظ ان يقدم ملامحها الغريبة العامة في الوقت الذي حافظ فيه على عنصر التشويق والشد الدرامي وجعل من غموض هذه الشخصية مبعثا لدهشة القارىء وفضوله في آن معا ... كما ان الحوار الذي جرى بين الشخصيتين جاء هو الآخر حافلا بعناصر الشد والتوتر الدرامي ، دقيقا وحادا ، مكتنزا ، تنبعث من ايقاع جمله الفصيحة موسيقى فكرية واسعة ، يمهد للحدث ويثير خيال القارىء على حد سواء.

لقد اخذ نجيب محفوظ في اعماله الاخيرة يوسع من دائرة الايقاع الدرامي والشعري والمسرحي على حساب دائرة السرد والاستفاضة في الوصف التي ميزت اعماله الاولى وخاصة في الثلاثية وما قبلها وما تلاها بقليل .

ويستخدم نجيب محفوظ في هذا الفصل اسلوبا ديالكتيكيا ناميا في الديالوج : الطرح والنقيض ، المبتدأ والخبر ، العلة والمعلول ، دون ان يقدم الحل المركب ، وبذلك يقدم نحو قلب الرواية ولبها الفكري الروحي بخطى فنية حثيثة وجريئة .

ومن هنا نستطيع ان نقول ، دون مغالاة ، ان نجيب محفوظ قد بلغ اسرار الصنعة الروائية بجدارة فائقة ومهارة تكنيكية تقترب من دائرة الخبرة الشخصية ومفهوم الاحتراف .

**« ـ ولكنني حفيد الراوي ، واثبات ذلك يسير علي ..**

**ـ المهم ان تركة الراوي اصبحت وقفا خيريا ..**

**ـ وهل من العدل ان اترك انا للتسول .. ؟**

**ـ المتفق عليه في الادارة وهو المتبع في مثل ظرفك ان تقدم طلبا بالتماس**

**صرف اعانة شهرية من الخيرات بشرط ان تثبت نسبك ..**

**جعل يردد : اعانة شهرية .. يالهم من مجانين ظالمين .وواصل قائلا :**

**ـ صاحب الوقف يلتمس احسانا .. هذا جنون .. وما مقدار الاعانة ؟ صمت لحظات مترددا ثم قلت :**

**ـ قد تصل الى خمسة جنيهات .. وقد تزيد ..**

**قهقه ساخرا كاشفا عن اسنان مثرمة سوداء ، ثم قال :**

ـ صدقني ، ساكافح ، لقد حملت حياة لايقدم على حملها الجن ، فلتكن معركة ، لن اكف عن القتال حتى انال حقي الكامل من تركة جدي اللعين .
فلم اتمالك من الابتسام وقلت :
ـ ليرحمه الله جزاء ماقدم للخير .
فضرب حافة مكتبي بقبضته المعروقة وقال :
ـ لاخير فيمن ينسى حفيده الوحيد ..
ـ ولماذا نسيك ؟
قبض على ذقنه دون ان يجيب . شعرت بأن الزوبعة ستنقشع عاجلا او آجلا . وان التماس الاعانة سيكتب . ماأكثر المتسولين عندنا من حفدة الباشوات والامراء والملوك . ويقيني انه لايجحد احد ذريته بلا سبب فماذا فعلت ياجعفر ؟ .
ومد بصره الضعيف الى لاشيء وراح يقول :
وقف خيري ـ حرمان من الميراث ، هكذا فعله مزيج من الخير والشر ، هاهو يمارس سلطته ميتا كما مارسها حيا ، وها انا اكافح في موته كما كافحت في حياته .. وحتى الموت .. ص ٧٦ » .

**الصوت الفريـــد**

وما ان ننتقل للفصل الثاني حتى يصبح الراوي وسيلة حوارية لاثارة بطل الرواية ونموذجها الغريب ، وهكذا يعلو تدريجيا صوت الشخصية المحورية في الرواية ويصبح هو الراوي ذاته ، حيث تدور فصول الرواية الاخرى على لسانه وهو يتحدث عن طفولته الاسطورية ومكابدته للقدر وتحوله الى نموذج ملحمي مـأسـاوي فريد ..

ويحاول نجيب محفوظ في الفصول الاولى من رواية « قلب الليل » ان يخلق شخصيتين متناقضتين ويبني خطين متوازيين يلتقيان في اللانهاية : انهما شخصية الراوي الاول الذي يستكشف ويحاور ويسجل الانطباعات المباشرة عن الشخصية المحورية التي تشكل نموذج الرواية الاساس او خط التوازي الثاني والتي ستغدو تدريجيا هي الرواية لما وقع لها من احداث غريبة ، وما اختزن عقلها من ذكريات ، وماجاش في روحها من مشـــاعر واحاسيس مبهمة ومضطربة ومتناقضة وفريدة .

**البنية الدرامية والصراع الديالكتيكي**

ان محاولة القاص هذه في طريقة بناء روايته تسعى لاضعاف طابع الشد والتوتر والترقب الدرامي الغامض على نموذجه القصصي ، بل وتهدف ايضا لاستخـدام العناصر الكلاسيكية في القصة دون ان تسقط في البنيه التقليدية للرواية .

كما انه حاول ان يوازي بين خطي الرواية : الاسطوري والواقعي ويجعلهما يلتقيان في نقطة غامضة ، سحرية ، نائية ، لانهائية ... ليخفض من غلواء الاسطورة الخيالية الغريبة ، وليحرر الواقعية من سجونها التقليدية في آن معا ، فقدم نتيجة لذلك نموذجا حيا للصراع بين المادة والروح ، بين اكسية الطبيعة والمثالية الفكرية ، بـين الشيطان والرحمن ... نموذجا يذكرنا بزوربا اليوناني الكائن الحسي العفوي الذي تستهويه نداءات الحيـاة وصديقه الاستاذ المتفكر والمتأمل والمتردد والمحافظ :

« ـ اكتب الالتماس في اقرب فرصه وارسله الى الوزارة
ـ لاداعي للعجلة ، دعني افكر ، قد اكتب الالتماس وقد استشير محاميا ، ولا يبعد ان اواصل الحياة بلا التماس ولا محام .. لاداعي للعجلة .
ـ على اي حال فقد عرفت سبيلك .
فقال بحـــدة
ـ لاسبيل للتفاهم بيننا ... فأنت ممن يخافون الحياة وانا ممن يزدرونها ، وجميع ماترتعد لمجرد تصوره قد عانيته .. جميع ماتسأل الله الا يقع قد ذهبت اليه فوق قدمي .. ص ١٢/١١ » .

**الفــــرد النمـــوذج**

غير ان نجيب محفوظ لم يتتبع طريق كازنتزاكي حتى النهاية ولم يجعل الصراع دائرا بين النموذجـين المتناقضين ـ الراوي الاول والثاني او الشخصية الثانوية والمحورية ـ بل اتجه صوب (جعفر ابراهيم سيد الراوي) نموذجه الفني المفضل في هذه الرواية وراح يعبر عن تنا قضاته وصراعاته الداخلية :

ـ كيف تعيش ياجعفر ؟
ـ اتخبط في الشوارع نهارا وحتى منتصف الليل ..
ـ واين تسكن ؟
ـ أبيت في الخرابة ..
ـ الخرابة ؟
ـ هي ملكي بوضع اليد ، وهي ماتبقت من بيت جدي القديم .
وكنت قد انقطعت عن الحي العتيق منذ عهد بعيد فلم اعرف ان البيت تحول الى خرابة .
ـ اليس لك اهل ؟
ـ لعلهم يملئون الارض ..
ابتسمت . فقال جادا :
ـ لي ابناء قضاة وابناء مجرمون ..
ـ اتعني ماتقول ؟
ـ رغم ذلك فاني وحيد ..
ـ يالها من طريقة في الحديث ..
ـ اسمع ، رد الى الوقف واعدك بأن تراني محاطـا بالابناء والاحفاد والا فستجدني دائما وحيداً طريداً
ـ أراك تحب الالغاز ..
فضحك قائلا :
ـ اني احب اللقمة الحلوة والوقف ، كما احب لعـن الواقفين ..
ـ اليس لك مورد رزق من اى نوع في شيخوختك ؟
ـ لي اصدقاء قدماء ، اعترض احدهم فيمديده بالسلام ويدس في يدي مايجود به ، انني اتمرغ في التراب

ولكني هابط في الاصل من السماء .

قلت باسي :

ـ حياة غير لائقة ، اكتب الالتماس فورا ..

ـ هي الحياة الانسانية الاصيلة ، جربها بشجاعة ان استطعت ، اقتحم الابواب بجرأة ، لاتتمسكن فكل ماتحتاجه هو حق لك . هذه الدنيا ملك للانسان ، لكل انسان ، عليك ان تتخلى عن عاداتك السخيفة هذا كل ماهنالك .

ـ ومع ذلك فانك تتمنى ان تسترد تركة جدك ؟

فقهقه قائلا :

ـ لاتحاسبني على التناقض ،انني حزمة من المتناقضات ، ولاتنسى انني عجوز ولا تنسى انني اخوض معركة مع جدي منذ قديم .

ـ اود ان اعرف لماذا حرمك ميراثك ؟

ـ هذه هي المعركة ، لاتتعجل ، لست بسيطا كما يتراءى لك كثيرون ينخدعون في ، حتى الصبية يجرون ورائي وانا اتخبط في الشوارع . ماذا يظنون ؟ . اني احب الكلام ، ولما كنت وحيدا فاني اكلم نفسي ماذا يظنون ؟ ، لقد تقدم بي العمر ولما تكف الاسئلة عن مطاردتي ، صدقني فانني شخص غير عادي ، حتى في الجبل كنت غير عادي ، ولا في القصر ولا في الخرابة، ورغم التصعلك والتسولفانني اقف امام الحياة مرفوع الرأس متحديا ، اذ ان الحياة لاتحترم الا من يستهين بها ... ( ص ١٠/٨ ) .

## رموز المنطق المثالي الاسطوري

ولعل طفولة الراوي ، جعفر ابراهيم سيد الراوي، هي من اكثر فصول الرواية غرابة واسطورية : فرغم موت ابيه المُبكر استطاع هذا النموذج الفريد ان يجد في حنان امه وحكاياتها الشرقية ذات الطابع الاسطوري المتفائل عالما سحريا ومعادلا موضوعيا ـ في الوهم ومن خلال الوهم بالطبع : ذلك هو جوهر المنطق الاسطوري لقسوة الواقع ووحشته الاجتماعية !!

ومن هنا لاتعود الحكايات او الاوهام الاسطورية التي غالبا ماعرفناها وترعرعنا في ظل اجوائها مجرد حكايات ممتعة ، انها تبدو في رواية نجيب محفوظ ( قلب الليل ) علامات ورموزاً ودلالات واشارات لتحول القاص الروحي نحو المنطق المثالي والاسطوري وربما نحو الموقف السياسي .

وربما اراد نجيب محفوظ ان يرمز في تلك الفصول التي عبرت عن عهد الاسطورة الى عهد طفولة الانسان، بل الكائن البشري ، فجعل من الفرد تجسيداً للنوع واتجه بذلك في قصته من النظرة الخاصة الى العامة ، او من النسبي الى المطلق ..

## عناصر الصراع في الرواية

ان حياة الراوي الجديدة في بيت جده بعد موت امه تشكل الفصول المتلاحقه للقسم الثاني من رواية قلب الليل وان لم يصنفها او يبوبها القاص نجيب محفوظ .

ويمتاز هذا القسم بايقاعه المتصاعد المهيب وبدقة لفته وانسجام خطوطه وانتظام حركته ووضوح محاوره وابعاده ... ولعل اهم عنصر في هذا القسم ، اضافة الى العناصر الدرامية والتعبيرية التي لمسناها في القسم الاول ، عنصر النمو الروحي والفكري وصراع نفس الانسان بين قوى خفية ومتناقضة عديدة : بين الدين والدنيا ، بين العقل والروح ، العاطفة والتقليد ، بين المحافظة والتقدم ... الخ .

في حين يظل الوصف الدرامي والايقاع الشعري هو الذي يربط ما بين القسمين ويعطي لرواية قلب الليل وحدة عضوية منسجمة وحية ، بقدر ما يعطي لنجيب محفوظ سمة القدرة على الخلق والتجدد في آن واحد .

بيد ان صراع الانسان مع نفسه ، ضد نفسه وتناقضاتها ، لابد ان يفضي الى حل او نتيجة : وهكذا تتراكم الاحداث السيكلوجية الخالصة التي يعاني منها بطل رواية ( قلب الليل ) ـ جعفر الراوي ـ لتشكل تركيبا نوعيا في الحياة ولتفجر الموقف وتخلق حالة من الاختيار والانحياز .

ولعل الحدث المادي الذي سيكون بمثابة الشرارة الاولى التي ستحرق حياة جعفر الراوي في كنف حياة جده الاقطاعية البطريركية ، لعل هذا الحدث يبدو للوهلة الاولى تقليديا كأن يحب الانسان امراة من النظرة الاولى، وان يقع فريسة هذا الحب المتأجج الصارخ ، وان يعيش ازمة صراع داخلي عنيف بين عاطفته وعقله او ان يثير غضب اصدقائه واهله .. الى آخر تلك التطورات التقليدية التي لم تخل من رواية نجيب محفوظ ـ ( قلب الليل ) ـ غير ان الصياغة التعبيرية والقدرة الخلاقة على البناء الدرامي عند نجيب محفوظ هي التي اعطت الحدث التقليدي بعد انسانيا وفكريا وجماليا جديدا يذكرنا بتلكالمواقف الاستثنائية القادرة عندابطال دستويوفسكي وكازنتزاكي وهمنغواي واندريه مالرو ، مواقف انسانية نادرة تصل حد الجنون ، غير انها تستمد معقوليتها من منطقها الداخلي وانسجام حوافزها ونتائجها التركيبية .

وهذا مانلمسه في موقف بطل نجيب محفوظ ، جعفر الراوي ، الذي يختار نداءات الحياة وعنفوان العاطفة بديلا عن الحياة التقليدية الباردة .

ولعل الحوار الذي يخلقه هذا البطل مع جده ـ رمز اسطورة التسلط والقهر الشرقي الاقطاعي والديني الطابع ـ في الحلم او هذيان الليل ، او بين النوم واليقظة .. يكشف على نحو درامي رائع حقيقة المواقف الانسانية المتناقضة ، ويلخص عذابات النفس الانسانية وتعطشها للحرية ونداءات الرغبة ، بقدر مايجسد قدرة القاص على الخلق والابداع دون اسفاف او تمويه :

« ـ جدي .. اني ارفض .

ـ ترفض نعمتي ؟

ــ ارفض القهر .
ــ ولو كان مني ؟
ــ ولو كان !
ــ انت عاق ، تخون الجمال والنقاء ، في سبيل ماذا ؟
ــ الحرية !
ــ راعية الغنم .
ــ الدم والتشرد والهواء النقي .
ــ انه الجنون الذي يخرج به الممسوسون من بيتي العتيق .
ــ النعيم الحق في الجنون .
ــ انك ابن والديك .
ــ واني اعتز بذلك الى الابد .
ــ نصفك يود الانتقام مني .
ــ لااريد ان افكر فدعني افعل .
ــ والجبة والقفطان ؟
ــ سأخلعها من توي .
ــ اذن كفرت ؟
ــ لااريد الدين مهنة .
ــ ماذا تريد ان تفعل ؟
ــ اريد ان امارس الحب والجنون والقتل . ص ٦٦ » .

**قدر الابطال**

وحتى بعد سنين طوال ، بعد ايام الجفاف والجفاء والوحشة ، بعد انطفاء جذوة الحب والرغبة وفشل تجربة الزواج من ( مروانه ) وتكشف قسوة هذه المرأة سيظل جعفر الراوي فخورا بتجربته الانسانية المريرة تلك ، غير نادم على ماحدث . ومن هنا نلمس قوة تماسك هذا النموذج الفريد الذي رسمه لنا نجيب محفوظ والذي يذركنا اكثر فأكثر بديمتري وهو يصارع قدره العنيد في رواية الاخوة كارامازوف ويغوص غير آبه نحو الحضيض ، ويذكرنا بتشن احد ابطال رواية الوضع البشري لمارلو وهو يقوم بعمله الانتحاري ... بقدر ما يذكرنا بقوة شخصية زوربا بطل رواية كازنتزاكي وتماسك مواقفه على غرابتها واخلاصه وانسجامه مع نفسه حتى النهاية :

« ــ اراك غير سعيد الآن ..

ــ ربما ، ولكنني قمت بمغامرة جنونية ساضل فخورا بها ماحييت ، واني فخور أيضا بانني اتكيف مع اي مستوى للحياة دون تذمر او ضعف ، تجدني طافحا بالبشر والقوة سواء عشت حياة الاعيان او حياة الصعاليك ، وها انا اتمسك بالصعلكة وارفض محاولة الرجوع الى حياة القصر ، ارفض ان اكون شيخا محترما وزوجا نبيلا وممارسا للطقوس والتقاليد الرفيعة لا لأني اختار ذلك بارادتي الحرة ولكن احتراما لرؤيا جدي وطمعا في تركته .. ص ٩١/٩٢ » .

**مغامرة البحث عن أصل الاشياء**

وبانتهاء هذه التجربة المريرة التي عاشها بطل رواية ( قلب الليل ) لنجيب محفوظ ينتهي القسم الثاني من تلك الحياة المديدة ينتهي فصل الفترة القلقة من الحياة . فصل الشباب ، ليبدأ خريف الحياة في تجربة جديدة اقرب الى العقل والحكمة ظاهريا منها الى طيش الشباب ونزق العاطفه .

ومن هنا يصبح ايقاع هذا الفصل اكثر هدوءا واتزانا ، وتصبح لغة الرواية اكثر رصانة ومنطقية .

حيث يتعرف بطل الرواية على ارملة غنية جذابة تدعي ( هدى صديق ) فيتزوج منها ويحيا حياة سعيدة تثمر بانجاب الاطفال والنجاح في الدراسة ونيل درجة الليسانس في القانون وفتحه لمكتب محاماة ...

**وفي كل ذلك تسود مظاهر العقل والحكمة كنقيض لحياة الغريزة والعاطفة التي عرفها في حياة الشباب ، ويخوض نجيب محفوظ مع بطله مغامرة البحث عن اصل الاشياء وحقيقة الواقع الاجتماعي والسياسي والاخلاقي والديني والكوني في ضوء العقل حتى يكاد هذا البحث ان يصيب القاريء بالملل والسأم :**

« ــ لقد عشقت العقل وقدسته فأحييت تبعا لذلك الحقيقة ، العقل هو مايعمل بالمنطق والملاحظة والتجربة ليصل الى حكم نقي تماما مما يخل بالمنطق والملاحظة والتجربة ، وهو ما اسميته بالحقيقة .

وهذا العقل يعتبر مخلوقا حديثا نسبيا اذا قيس بالغرائز والعواطف ، فالذي يربط الانسان بالحياة غريزة ، والذي يربطه بالبقاء غريزة ، والذي يربطه بالتكاثر غريزة ، ودور العقل في كل اولئك هو دور الخادم الذكي ..
حسن ، كيف يمكن ان ينقلب الوضع ؟
اي ان يقرر العقل اولا ثم يستغل الغرائز لخدمته .

هل يمكن ان يقتنع فرد بضرره فيقرر قتل نفسه ؟ ، ان الذين يقتنلون بدافع من غرائزهم لاحصر لهم ولكن لم يقتل احد بدافع من تفكيره الخالص النزيه النقي ، اذن فقد عشقت العقل وحلمت طيلة الوقت بسيادته المطلقة باعتباره اشرف هدية الهية لنا ، احلم بالايكون لنا من محرك الا العقل . ولا هدف الا العقل ، ولا سلوك الا من وحي العقل ، احلم بحياة عقلية خالصة يستوي العقل فيها على عرش السيادة على حين تستكن الغرائز على ارض الطاعة والعبودية ، حلمت بأن نشطب من قاموسنا جملا مثل « اعرف بقلبي » او « الهمتني عواطفي » او « التعبير الوجداني للحياة » ، وصببت غضبي على حجم الشعور واللاشعور ، وجبل فرويد المطمور تحت الماء الا قمته ، اذ ان المسألة ليست مسألة حجم ولكنها مسألة القيمة اولا واخيرا ، اردت لقمة الانسان ــ عقله ــ ان يحكم وان يسيطر ، حتى في شئون الغذاء والجنس ، والحب نفسه اي قيمة له اذا لم يقتنع به العقل تماما ؟، الحب الاعمى سيظل اعمى ويتمخض بعد الاشباع عن خواء مكررا مأساتي مع مروانة ، لذلك اتمنى ان يلعب العقل دوره في حياتنا الحميمة كما يلعبه في المعمل ،

وبنفس اليقظة والنزاهة والموضوعية ، ويجب بالتالي ان تتغير اغانينا واشواقنا واحلامنا .

ولا ازعم انني استطعت ان ارتفع الى هذا المستوى ، بل لعل عجزي كان عنصرا هاما في المأساة ، كما انني لا ادعو الى تجاهل الغرائز او الاستهانة بها ولكن اتشوف الى تجنب اثارها المدمرة على الحقيقة ، تصور ان نقيم انفسنا دون خضوع للانانية ، ان نقيم اوطاننا بلا تأثر بما ندعوه الوطنية ، وبصفة عامة اصبح الانسان العاقل حلمي كما كان الانسان الالهي من قبل .. ص ١١٢/١١٣ » .

**ذوبان جبل جليد الحكمة**

غير ان الرياح قد تسير بما لاتشتهي السفن كما يقال ، كما ان العيش بحياد تام وتأمل عقلي خالص لايغني ولا يسمن ، بل لعله التعبير الرمزي عن الموت والجفاف كما يوحي به القاص .

**ومن هنا فان بطل قصته لم يعد يستطيع الحياة دون هوس بشيء ما ، دون حركة او ضجيج ، ولذلك ينتهي اخيرا الى الولوج لعالم السياسة من خلال مناقشات الاصدقاء في مكتبه وبيته فيتملكه هوس البحث عن رسالة تاريخية وتكوين حزب اونظام سياسي جديد يذكرنا الى حد بعيد بمواقف نجيب محفوظ الوسطية او الانتقائية ذاتها :**

**« وانقطعت زمنا للدراسة والتفكير وصار صدري معتركا لصراع كالجحيم .**

في ذلك الوقت لم استمتع بصداقة زوجتي الا قليلا ، ولم اهنأ بملاعبة ابنائي الاخطفا ولا حت لعيني فكرة الرسالة كقوة واعدة ومسيطرة ، ومتواضعة في الوقت نفسه لاني نذرت نفسي لانقاذ البشرية في مصر فحسب .

وكنت افكر واعاود التفكير ، واوجه الى نفسي التحذير تلو التحذير من ان ينزلق تفكيري في مزالق العاطفة والعقائد الموروثة .

ولكي تتضح لي الامور قررت ان اسجل افكاري على الورق . فسألته باهتمام :

**ـ وفعلت ؟**

**ـ نعـــم .**

**ـ هل طبعتها في كتاب ؟**

**ـ كلا ، سبقتني الاحداث .**

**ـ اتذكر خلاصتها ؟**

قال وهو يضحك :

ـ عرضت تاريخا موجزا للمذاهب السياسية الاجتماعية من الاقطاع حتى الشيوعية ثم عرضت مشروعي الذي يقوم على اسس ثلاثة ، اساس فلسفي، مذهب اجتماعي ، اسلوب في الحكم ، اما الاساس الفلسفي فمتروك لاجتهاد المريد ، له ان يعتنق المادية او الروحية او حتى الصوفية ، والاساس الاجتماعي شيوعي في جوهره يقوم على الملكية العامة والغاء الملكية الخاصة والتوريث والمساواة الكاملة والغاء اي نوع للاستغلال وان يكون مثله الاعلى في التعامل « من كل على قدر طاقته ولكل على قدر حاجته » .

اما اسلوب الحكم فديمقراطي يقوم على تعدد الاحزاب وفصل السلطات وضمان كافة الحريات ـ عدا حرية الملكية ـ والقيم الانسانية ، وبصفة عامة يمكن ان تقول ان نظامي هو الوريث الشرعي للاسلام والثورة الفرنسية والثورة الشيوعية ..

واعطيت نسخة من المخطوط للاستاذ سعد كبير وانا اقول : ـ هاك رأيي .. ص ١٣٠/١٣١ » .

**تبخر الحلم الطوباوي**

ولكن مذهبه هذا لايجد اي صدى حقيقي في عقول وقلوب اقرب الناس اليه : فها هي زوجته الليبرالية تحذره من المضامين الاشتراكية في مذهبه ، وها هو صديقه الحميم (سعد كبير) يتهمه بالتلفيقية والتجميعية والانتهازية والاصلاحية .. الخ .

وها هو في نوبة من نوبات جنونه وهواجسه يقتل صديقه ويدخل السجن كمجرم عادي بسبب نزاع سياسي او ربما محض شخصي ،وها هي زوجته تموت ، وكذلك جده ، ولم يعد يعلم شيئا عن ابنائه او صديقه القديم ـ محمد شكرون ـ وهاهي الاحلام تتبخر وينتهي بطل قصة قلب الليل الى مجرد صعلوك متشرد يبيت في خربة جده الذي حرمه من الميراث .

ولكنه يظل مهووسا بعالمه الوهمي ويرفض التنازل بطلب الالتماس من مديرية الاوقاف لتخصيص مرتب شهري صغير له من وقف جده الراوي كما كان يرفض بطل همنغواي العجوز الاذعان لقسوة القدر او الاعتراف بالهزيمة .. **غير ان الهزيمة تظل تخيم على نهاية الرواية ويكاد ان يصبح النضال عبثا والرغبة في تغيير العالم وهماء.**

**ولعل نجيب محفوظ اراد بقصته هذه ان يؤكد هذه الحقيقة بقدر مايقدم مادة روائية او نموذجا قصصيا يثير الاهتمام ..**

غير انه لم ينجح كلية في مسعاه ، بسبب من تقليده الواضح لنماذج معروفة في القصه العالمية اولا ، ولفقدان قصته الدرجه الكاملة من المعقولية ثانيا ، وخاصة في فصولها الاخيرة ، فجاءت كما لوكانت مجرد الحاح او افتعال شديد لتأكيد تلك الحقيقة المؤكدة مسبقا ، هذا اضافة الى فقدان الرواية لبعض لعناصر الجمالية والبلاغة الشعرية وفقدان بريق السحر الخفي تدريجيا لتلك الشخصية الغريبة في الفصول الاخيرة من رواية .. **واخيرا بسبب عدم وضوح الرؤية او الموقف السياسي الثابت في الرواية (!!) ، بل واتجاه القاص نحو مواقع فلسفية مثالية وسياسية محافظة !!**

وعلى اية حال فان رواية قلب الليل لنجيب محفوظ تجسد صورة من صور تطور الرواية العربية بقدر ما تعبر عن طاقة خلاقة ومبدعة لهذا القاص على التطور والتجدد

# الرواية السياسية

تأليف : إرفنج هاو

ترجمة : د. طه وادي

**تعد ( السياسة ) محورا فكريا من أهم العناصر التي تعتمد عليها الرواية المعاصرة ، وأياً كان نوع الاطار الاجتماعي الذي يكشف عنه عالم رواية اليوم ، فان الذي لامراء فيه ، هو هذه الظاهرة الأدبية اللافتة ـ الا وهي ، اقتحام السياسة البارز ، وتمكنها من أن تشغل حيزا واضحا داخل بنية الرواية . ولكن السياسة في الرواية ... عمل شائك بقدر ما هو شائق ، وميزة بقدر ما هي عبء . وكما أن إنسان اليوم : خالفا أو متنوقا ـ يمكن أن يعرف بأنه كائن سياسي ، له أيديولوجيته الخاصة ، أو على الأقل ـ موقفه ـ الواعي أو اللاواعي ـ الذي يعبر عن انتمائه الفكري وبالتالي عن رؤيته السياسية ، فكذلك الحال بالنسبة للرواية المعاصرة فقد أصبحت ـ في الغالب الأعم ـ تجعل من الموقف السياسي أو من الافكار السياسية المطروحة ـ على الأقل ـ احدى اهتماماتها الأصلية أو البارزة . بل إن الامر كذلك بالنسبة للقاريء المعاصر ، الذي أصبحت الرواية ـ بله الفن كله ـ تستجيب له ، أو تناقش معه ـ على الأقل ـ قضية سياسية او حدثا سياسيا . على الجملة ، فقد أصبحت ( الرؤية السياسية ) إحدى سمات الأنسان والفن المعاصرين ، بل لقد أصبح التعامل بها ـ معيارا كافيا لتقدير المرء وتقييم الفن .**

وعلى هذا فان الرؤية السياسية ـ سواء تبدت بشكل مباشر أو رمزي أو ضمني ، أم من قريب أو بعيد ـ قد اصبحت امرا لا محيص منه اليوم .

وهذا الفصل ـ الذي نقدم على ترجمته ـ يشكل الباب الأول من كتاب بعنوان « الرواية السياسية » للكاتب الامريكي « ارفنج هاو » . وهذا الباب ـ وحده ـ هو الذي يتناول بشكل نظري فكرة الرواية السياسية ، وقد حرصنا على تقديمه ـ لأهميته من ناحية ، ولأن أرض النقد العربي تكاد تخلو منه تماما من ناحية اخرى .

والكتاب يبين خطورة استخدام السياسة ( كموضوع ) في الرواية . كما يبين ـ بشكل ذكي ـ ان ليس المهم بالنسبة للناقد هو تحديد نوع الرواية ، وانما ـ كيف يحسن الناقد التحليل الفني ، ويقنع به قراءه . كما يناقش قضية الرواية السياسية كعمل أدبي فهل هي توصف كذلك بحكم المضمون ام برغبة الناقد ؟ ويبين انها ـ في الحق ـ نوع من الرواية تكون فيه العلاقة بين الروائي السياسي هي ان يجعل الافكار المحررة الافكار السياسية الدور الغالب ـ بما يكفي لتحليلها من هذه الزاوية .

كما يوضح الكاتب دور الروائي السياسي ..وكيف يكون قادرا على تناول الافكار السياسية بشكل مغاير لما

توجد عليه في برنامج سياسي . وان المهمة السامية امام الروائي السياسي هي ان يجعل الافكار المحررة والايديولوجيات تصبح حية ومقنعة في إطار حركة الشخصيات الروائية .

كذلك يناقش الكاتب في النهاية الامتحان العسير الذي يقف أمامه كاتب الرواية السياسية وقارئها على السواء ، حيث يلتقيان لقاء غير سهل ليكشفا عن معتقداتهما في لقاء صاخب .. كيف يمكن ان يتجاوزا ما قد لايتفقان فيه ـ وهو الرأي السياسي ـ الى ما يجب ان يتحدا فيه ـ من حيث المعرفة العامة والرابطة الانسانية .

هذه ـ باختصار شديد ـ بعض ما حدا بي إلى ترجمة المقال .. وذلك بعض عناصر الموضوع المترجم .. وغاية ما ارجو من التقديم المكتوب والمقال المترجم ان يثيرا من نقاط المناقشة وان يحركا من قضايا البحث أكثر مما يجيبا ... إذ انني ـ أعتقد بحق ـ أن الطرح الجيد للقضية ، يقود ـ بالضرورة ـ إلى سبيل السير الصحيح نحو حلها .

وعنوان هذا الفصل هو : The Idea of the Political Novel

وأما الكتاب المترجم عنه فقد نشر في الولايات المتحدة الامريكية لأول مرة سنة ١٩٥٧ ـ والطبعة المستخدمة منه هي طبعة سنة ١٩٦٠ . وهو : Politics and the Novel الرواية السياسية by Irving Howe

السياسة في عمل أدبي مثل طلقة مسدس وسط حفل موسيقي ، عالية الصوت وسوقية الى حد ما ، ولكنها شيء غير ممكن رفضه لجذب الانتباه ،، .

هذه الملاحظة ـ التي ذكرها الروائي ستندال بعيدة الغور ، لان من يعنيه ستندال في كل الحفل هو الذي يقاطع بطلق ناري ، ويضطرب لدرجة انه لا يستطيع مواصلة الاداء . فما الذي يحدث للموسيقى عندما يطلق المسدس ؟ وهل يمكن أن يصبح صوت الطلقة جزءا من العزف الموسيقي ؟ ومتى يكون هذا القطع مرحبا به ، ومتى يستاء منه ؟

وحين نحاول الأجابة على مثل هذه الأسئلة ، فاننا نعود مباشرة الى الحفل ، متخيلين أثر ذلك الشذوذ والتنافر ـ الذي سوف يشكل موضوعا ـ والذي فطن اليه ستندال ، ولكنه لم يصفه . انه ينبغي علينا للحظة واحدة ان نختبر عددا من الروايات التي يغلب عليها استعمال السياسة ، وقد تشكل من منها وتلون باختلاف واضح من الفكر الحديث (Modern Thought) ، لنرى التصدي القوي الذي تفعله السياسة في الرواية ، وربما في الخيال الأدبي .

ولكن علينا أن نتأمل قليلا في بداية الامر .

ان التسميات والتقسيمات والتصريفات ـ التي يجب ان تراعى بدقه في الرواية ـ لاتهمني هنا كثيرا ، وسواء وصفت الرواية بأنها سياسية او نفسية ( سيكلوجية ) ـ وهذا الوصف غالبا ليس سوى وسيلة إقناع ـ فأنه يبدو أيضا تافها بجوار التساؤل عم يضطر معه ناقد خاص الى ان يحشد خبرته المتراكمة ، ويقترح استعمال واحدة أو اخرى من هذه التسميات ؟

وما وجهة نظره التي تجعلنا نرى العمل بشكل واضح وما اتجاه التحليل الذي يستعمله الناقد ، او ما هي حجم الرؤية التي يسيطر عليها ، لكي يقنعنا حتى نوافق على تصنيفه ، اوربما نوافق على تبني وجهة نظره ؟

وعندما اتحدث في الصفحات التالية عن الرواية السياسية ، فليس لي طموح الى ان انتهى الى تقسيم صارم آخر ، اذ انني لست مهتما بالتقسيم المذهبي ، وانما بالانطباعات التي توحي بها الملاحظة . وللتأكد من أن تقسيمات النوع تكون مجدية في التحليل الادبي ، فالنقاد يرون انه يجب انندرب لتجنب التوقعات الزائفة او غير المتعلقة بالموضوع ، وان نستعد للتحدد المرن ، لنصل الى التوقعات المضبوطة ، كما يلفت النقاد انظارنا ايضا الى انه عندما نأخذ شاهدا مألوفا فينبغي ان يظل مثالا صالحا ، كما يجب الا نتوقع في السرد والقص الطويل حول مآثر بطل رواية ما نجده عندما نقرأ شعرا غنائيا ، ولكننا حين نتحدث بدقة عن الأنواع الادبية ككل ونستخدم هذه التعريفات المفقودة مثل الرواية السياسية او النفسية ، فأن ذلك لايوضح اي تقسيمات اساسية للشكل . ومن الضروري أن نشير إلى الموضوع السائد او الاتجاه المؤكد عند الكاتب في صياغة الموضوع . وربما كانت هذه الطريقة ملائمة (Converiest) للتحدث عن مجموعة خاصة وقليلة من الروايات .

وانا أؤكد على هذا النقد التطبيقي ـ والتسليم بالنقد العملي ـ لانها خبرتي التي تصدر عن نوع خاص من العقل . والذي يمكن تسميته ببساطة واختصار ـ العقل الجامعي (academic mind) الذي يعتمد على تمييز دقيق للمذاهب .

واذكر اني سئلت بعد محاضرة عما اذا كانت « قصة مدينتين » ( رواية تشارلز ديكنز ) يمكن ان تعد رواية سياسية ؟ وقد تحيرت لحظة ، حيث لم تكن ( الرواية السياسية ) تمثل اهتماما حقيقيا بالنسبة لي : انها ـ كما أنا متأكد الآن ـ نوع من القضايا التي ينبغي على المرء ان يبحثها وقد اجبت في النهاية أن المرء يمكن أن يفكر فيها اذا اهتم بها . ولكن هذه الفائدة المتواضعة كان يجب ان تستمر وان قصة سدني كارتون (Sidney Carton) لم تكن مادة ذات جدوى مثمر بالنسبة لهذا التساؤل الذي قدمته . ثم أضفت بعد ذلك إن المقصود بالرواية السياسية ـ هو الرواية التي يجب تحليلها من حيث هي رواية سياسية ، لأنه من الواضح أن المرء لايريد معالجة معظم الروايات من هذه الناحية ، كما انه ليس هنالك مبرر لذلك .

وربما كان من الأفضل القول بأن هذا الموضوع

يبحث العلاقة بين السياسة والأدب ،وان مصطلح الرواية السياسية (Political Noval) يستخدم كمجرد اختصار للحديث عن ذلك النوع من الرواية التي تكون فيها العلاقة بين الرواية والسياسة مثيرة للاهتمام بما يكفي للبحث . ولكن العلاقة بين الادب والسياسة ليست دائما واحدة ، وهذا أيضا جزء من موضوعي لتوضيح الطريقة التي تتحكم بها السياسة دائما في نوع من الروايات ، ولتأمل الأسباب التي تؤدي الى هذا التغيير .

ولكن ماالذي أقصده بمصطلح «الرواية السياسية» المستخدم هنا ؟ إنني اعني به الرواية التي تلعب فيها الأفكار السياسية الدور الغالب او التحكمي ، بيد ان توضيح كيفية ( التحكم ) ضروري ، لأن كلمة تحكمي تحتاج الى تحديد . وربما كان من الأفضل القول بأنها الرواية التي نتحدث عنها لنظهر غلبة افكار سياسية (Political Ideas) او محيط (Milieu) سياسي انها رواية تظهر هذا الافتراض بدون وسيلة صعبة لأي تعريف تقدمي ،ويتبع ذلك امكانية كسب بعض تحليل منطقي .

ولنعرف للحظة مشروعاً مبسطا لنمو الرواية . إن هنالك انواعا مختلفة من لكتابات النثرية تقترب من شكل الرواية كما نعرفه ، منها : «البكارسك» (Picaresque) ( ومعناها : حكايات الشطار ، ويمكن ان يقابلها في الأدب العربي «المقامات») والقصص الرعوية (Postoral Idyll) والرومانسي (Romance) ( ومعناها الحكايات الخيالية أو القصص الشعبية ) ، ثم هناك الحوليات التاريخية ، والتحقيقات الصحفية المبكرة .

وأهم الأنواع التي ذكرت هو « البكارسك » وقد ازدهرت خلال فترة كانت البرجوازية قد أثبتت فيها لنفسها إمكانية ان تكون طبقة ضرورية ، غير انها لم تكن قادرة على الاستيلاء كلية على القوة السياسية . وكانت حكايات « البكارسك » علامة على حيوية وصحة الحياة الاجتماعية التي قدمتها بشكل واسع وجيد في صورتها اللاأخلاقية . وقد اقترحت احتمالات جديدة للتحول الاجتماعي من خلال نموذج « البطل المحتال (Hero – Rogue ) الذي استطاع انيحطم الحواجز الطبقية مشيراً الى حقائقها غير الخالدة ، وكانت شجاعته هذه تجعله يبدو ساخرا متوقعا سيطرة المجموعات الاجتماعية التي سوف تحتل مكانا سريعا في القرن التاسع عشر . ومهما يكن من شيء ، فقد عكست حكايات « البكارسك » قدرة المجتمع على احتواء الصدمة من الثورة البرجوازية ، وكان الاطار الذي يتحرك فيه البطل المحتال مسرفا ومحتملا ، حيث عبر بطريقة عجيبة وخفية وجديدة عن التجربة كنموذج حياة . Social Novel

وحين ننتقل من «البكارسك» الى الرواية الاجتماعية في القرن التاسع عشر ، نجد ان هناك تغيرا أساسيا فيما تؤكده ، وبينما عكست « البكارسك »، الانفتاح التدريجي للمجتمع نتيجة الحركة الفردية فأن الرواية الأجتماعية قد اوضحت نجاح هذه الحركة في الانتصار السياسي لطبقة التجار ، وفي حين فجر البطل المحتال الفوارق الطبقية المختلفة للمجتمع بروح حب استطلاع ( فهو لم يكن يخضع بعد لفكرة الحياة داخل المجتمع ) ، فان البطل الحقيقي لروايات القرن التاسع عشر كان لابد ان يختبر نفسه ، ويمتحن قيمه في مواجهة مخلفات الطبقة الارستقراطية والتضخم الرمزي للعالم التجاري الحديث الذي انكر مفاهيمه .

وعندما بدا المجتمع البرجوازي يفقد تماسكه وحيويته بدأت الرواية الاجتماعية تنحدر مترسبة في نماذج ملائمة او تأخذ اتجاهات مختلفة ، واكثر هذه الاتجاهات بعدا وقيمة الرواية ذات الحساسية الخاصة ( private sensi bility) التي احتلت مركزا عاليا من النجاح وبلغت قمة من التقدير لم تسبق اليها ، وكذلك تدانيها الرواية ذات الاهتمامات الشعبية والسياسية ، التي يمكن تبرير الشعور بمنافستها القريبة الخاصة .

وقد حققت الرواية الاجتماعية دائما قدرا من المكانة الاجتماعية ، لان الروائي كان يحرص دائما على تقديم السلوك الواقعي « بقطع شريحة من الحياة » حيث كان على المجتمع ايضا الا يفر من « سكين » الروائي ، وهذه الطريقة كانت ماتزال موجودة ومعتبرة في انجلترا خلال النصف الاول من القرن التاسع عشر .

وقد كتبت أفضل الروايات الاجتماعية بواسطة « جين أوستن » الفنانة العظيمة التي كانت تملك قدرة فائقة على ان تمنح المجتمع الحياة القائمة – التي هو عليها – كما ظهر امام عينيها ، سواء أكان هناك نابليون أم لم يكن . وبعد قليل لم يكن من الممكن ان يظل المجتمع ثابتا امام نظر اي شخص ، واصبح اهتمام الروائي – ليس بعوامل المجتمع وظروفه وانما بقدر المجتمع ومصيره .

إنه عند تلك النقطة بدأ يظهر ذلك النوع من الكتب الذي سميته الرواية السياسية ،التي بدىء في كتابتها – ذلك النوع ( من الرواية ) الذي تنفصل فيه فكرة المجتمع عن مجرد اعمال المجتمع التي لايسأل عنها ، والتي وصلت الى لاشعور الشخصيات بكل مظاهرها العميقة المثيرة للمشاكل ، لدرجة انها تلاحظ في تصرفاتهم ، وهذه الشخصيات نفسها دائماواعية بانتماء اوتماثل ايديولوجي سياسي متناغم ، وهي الآن تفكر على اساس تأييد او مجابهة المجتمع ، حيث تركن – على سبيل المثال – الى وحدة ثابتة من المجتمع ،وتفعل ذلك باسم – وتحت الحاح الايديولوجية .

ومن اجل رؤية ذلك بدرجة واضحة علينا ان نتجه الى فرنسا ، حيث الروائي ستندال الذي كان مؤذنا بموت مرحلة ، برغم انه كتب بعد الآنسة الروائية جين أوستن بفترات قليلة . وقد عرفت فرنسا ثورة برجوازية

كانت مفاجئة وشديدة ، فكل التناقضات الاجتماعية كانت حادة كما ان لاشعورهم كان اكثر انضباطا مما في انجلترا. ومن خلال رواياته اعلن ستندال تكرارا ان البطل بعد حرمانه من مجال لمواهبه وقدراته لابد ان يشق طريقه في المجتمع ـ وعندئذ من خلاله ـ وذلك بمجرد قوة عزيمته . وقد أعلنت روايات ستندال ، قبل أن يدرك العالم بمراحل ـ ان عصر البطولة الفردية (Individual Heroism) يموت وان عصر ايديولوجية الجماعة (Mass Ideology) بادىء في الظهور .

السياسية في شكلها المثالي عمل خاص لمشاعر الداخلية ( الرواية ـ حينئذ ) شكل الدراما العالمية . ولمجرد ان ومن اجل ان تكون الرواية رواية على اي حال ـ لابد ان تحتوي على التمثيل المعتاد للسلوك والشعور البشري ، وبالرغم من ذلك لابد ان تشمل في تيار حركتها العناصر القاسية والتي ربما يكون لها حل في الأيديولوجية الحديثة . والرواية تتعامل مع المشاعر الأخلاقية (Moral Sentiments) والعواطف والأحاسيس ، وتحاول فوق كل شيء ان تمسك بمسيرة التجربة المحسوسة . والايديولوجية ـ على اي الحالات ـ مجردة كما يجب ان تكون ، لهذا فمن المحتمل ان تكون متمردة (Recalcitrant) عند اي محاولة لادخالها في مجرى الانطباع الحسي للرواية . والصراع (Conflict) لامهرب منه : فالرواية تحاول أن تقدم التجربة في كمالها وفي درجة قربها الشديدة ، بينما الايديولوجية بطبيعتها عامة وشاملة ، ورغم ذلك فان الرواية تكتسب اهمية بالتأكيد من ذلك الصراع ( بين التجربة والأيديولوجية ) ، وتأخذ ( الرواية ـ حينئذ ) شكل الدراما العالمية . ولمجرد ان نقول ان الايديولوجية بمعنى ما ، هي عبء اوقسر اوفرض في الروايةلايعنيهذا تحديد فوائدها ـ ولا بد لنا رغمذلك ان نقول بأن هذا القسر (للأيديولوجية ) قد يكون لهقيمته في فرض تركيز على تلك المصاعب التي يجب على الروائي تخطيها .

وهنا من السهل الانزلاق الى الخطأ ، هذا الخطأ بمعنى محدد يفعله الروائيون الأمريكيون ، وهو أن الافكار المجردة (abstract) تفسر العمل الفني الى حد كبير ، ولابد أن يحتفظ بهذه الأفكار المجردة في مكان بعيد عنه. وبلا شك فأنه عندما تتدخل اعمدة الايديولوجية القوية ، تتجمع « في تكتل » وتقضي على حياة الرواية وحيويتها . ولكن الافكار عندما تكون في انفصال حر ، أو في أشكال تقليدية يصبح « لاغنى » عنها للرواية الجادة ، ذلك ان الافكار في المجتمع الحديث تعطي حمولات من العاطفة لا حصر لها ، وتشملنا في اشد علاقتنا حرارة وتقودنا الى معظم ضعفنا المخيف . والروائي السياسي قد يكون عليه لذلك ، ان يجتاز مخاطر (risks) اصعب من الآخرين ، ولذلك كما يجب على أي فنان يستخدم كميات كبيرة من موضوع « غير نقي » بيد أن المكافأة المؤكدة بناء على ذلك تعظم . الرواية ـ بشكل مؤكد ـ تكون غير مفهومة بدون مجهود لتقديم واختراق حجب العاطفة الانسانية في ادق خصوصياتها ومظاهرها المبعثرة .

غير أن الاتجاه الذي تتحرك فيه العاطفة والثقل الذي تمارسه والعناصر التي ترتبط بها ، كلها محكومة ـ مالم يتحكم فيها ـ بكل ضغوط الفكر المجرد .

والروائي السياسي ـ مثل المجادل المتمرس ـ لابد أن يكون قادرا على تناول الافكار المختلفة مباشرة ليراها في علاقاتها البعيدة وايضا المتداخلة ، من اجل الامساك بالسبيل الذي تتحول فيه افكار الرواية الى شيء مغاير عما توجد عليه ( هذه الافكار ) في برنامج سياسي . ان افكار الحياة العملية التي قد توحي للكاتب ان يؤلف روايته لابد ان تترك متناثرة ، فالروائي ليست مهمته التعامل مع الافكار في نطاقها المجرد ، او أن يمتلك مجمل القدرة على فعل ذلك ، وبمجرد ان توضع هذه الافكار للعمل داخل الرواية فانها لاتبقى طويلا مجرد تجريد او شطرات للتجريد . والرواية السياسية في احسن حالاتها ـ توجد مثل هذه الحرارة الشديدة جتى ان الافكار التي تقدمها تصهر في حركتها ، وتتخلل عواطف شخصياتها . وفي خطاب للروائية جورج إليوت تتحدث عن « المجهود الشاق لمحاولة جعل بعض الافكار الخاصة تتعانق ، كما لو كانت لحوماً مكشوفة أولا لي . وهذه إحدى التحديات السامية للروائي السياسي : ان يجعل الافكار أو الأيديولوجيات تصبح حية بأمدادها بالقدرة على تحريك الشخصيات في افعال وتضحيات مشبوبة ، أكثر من ذلك فان عليه ( الروائي السياسي ) أن يخلق مايوحى بأن للشخصيات نوعا من الحركة المستقلة ، حتى انهم انفسهم يرون ـ تلك الاثقال المجردة للفكرة اوالايديولوجية ، وكأنها تصبح شخصيات حية في الرواية السياسية .

ولا يعنينا الى اي حد ينتوي الكاتب ان يحتفل بأيديولوجيته السياسية ، كما لا يعنينا هدفه التعليمي أو الجدلي ، لأن روايته لاتستطيع في النهاية ان تعتمد على الفكرة في حد ذاتها وبحكم كونه روائيا ، فهو رجل محكوم بالعاطفة التي يمثلها ، ولكي ينظم تجربته ـ عليه ان يبعد السياسة او يواريها خلف روايته في علاقة معقدة مع أنواع الخبرة التي تؤكد شحوب التكوين ( السياسي )، وبمجرد تحقق ذلك فان الصعوبة الكبرى تزول أمامه حين يترجم هذه الافكار بطريقة مدهشة . ان وظيفة ( الروائي السياسي ) دائما هي أن يظهر العلاقة بين النظرية والتجربة ، بين الأيديولوجية ـ التي سبق ان فهمها من قبل ـ وبين العواطف والعلاقات التي يحاول أن يقدمها . وهو يفعل ذلك بطرق عدة :

فيقدم عاطفة مرضية وعميقة مزاوجا بين الأيديولوجية والأحلام المسيطرة ، كما هو الحال في رواية ديستوفسكي « الممسوس » (The Possessed) أو يقدم الايديولوجية مؤيدة بعاطفة من اجل استشهاد بطولي ، كما

هو الحال في رواية مارلوز ــ قدر الانسان (Mans Fate) أو أن يقدم أيديولوجية خالصة وعواطف مسيطرة صاخبة بحته ، بصورة موضوعية كما هو الحال في رواية كواستلرز ــ ظلام في الظهيرة (darkness at noon) ، او ان يقدم عاطفة تدمر بحماقة نتيجة لأرتباط أيديولوجي كما في رواية الاميرة كاساماسيما (he princess casamassma) .

وتعد المسوس اعظم الروايات السياسية التي كتبت من أجل غرض واضح ، هو عزل كل الأفكار التي لاتجد خلاصتها الا في الديانة المسيحية ، فقد كتب ديستوفسكي يقول أود ان اقول بعض الأفكار ، سواء ذهب الجانب الفني لها للكلاب ، أو لم يذهب .... وحتى إذا تحولت الى مجرد كتب صغيرة ، فلن أكف حتى اقول كل مايمليه علي قلبي ولحسن الحظ لم يستطع ديستوفسكي أن يدون جانبه الأدبي سريعا ، ولم يصل كتابه الى نهايته الا بعد ان سجل رحلته التي راد فيها أماكن لم يحلم بها العقل أو القلب في حالته الطبيعية .

ومهما يكن الامر ، فان رواية الممسوس لاتثبت شيئا من ذلك النوع الذي قد يكون قابلا للاثبات في مجرد كتب . لذلك فبينما الرواية السياسية تستطيع ان تخصب احساسنا بالتجربة الانسانية ، فانها ايضا قادرة على ان تقوي ارتباطاتنا وان تؤنسها (humanize) ، وان كان من النادر جداً أن تغير هذه الارتباطات نفسها . والرواية السياسية عندما تفعل ذلك ، تقوم بمهمة الأقناع ، التي ليست حقيقة هدفها الأصيل أو المميز . وقد أدركت بعد قراءة رواية « الممسوس » أنه من الصعوبة تخيل كائن اجتماعي جاد منفصلا عن معتقده ، لذلك أرى أن هذا الراي لم يكن متساويا لدي في الدقة والوضوح قبل قراءة « الممسوس » .

ولأن الرواية التاريخية تستكشف المطالب غير الشخصية للايديولوجية وتتعرض لضغوط العواطف الخاصة ، فهي دائما في حالة حرب داخلية وعلى حافة ان تصبح شيئا غير الرواية نفسها .والروائي السياسي ــ ودرجة وعيه بهذا مشكلة أخرى ــ يؤسس نظاما معقدا يكون رايه فيها اكثر (intellectual) لآراء فكرية الآراء حيوية، إن لم يكن اكثر الآراء المسيطرة على الاطلاق. ولكن الا نصل هنا الى واحد من أسرار الرواية عامة ؟ ــ أقصد الحجم المعتبر الذي يكون الروائي العظيم على استعداد لأن يمنحه لأفكار المعارضة العامة ، تلك المعارضة التي يحتاجها ليتيح لكاتبه القدرة على معارضة ميوله الخاصة واشواقه وخيالاته . وهو يعلم أن قواه الدافعة ونواياه يمكن أن تضيع بسهولة ، ولكنه يحس بقدر كاف **ان مايعنيه في كل الاحوال هو ان يتفادى الصخور التي قد** تتحطم أمامها مقاصده ، اذا كان سعيد الحظ فأنها قد تحدث مجرد خدش . وحتى إذا ماقرر الكاتب العظيم مزهواً باستقلال خياله ، وحتى اذا وظف اقصى إمكانيات قوته لفرض إرادته على العناصر المبعثرة التي احضرها خياله ، رغم ذلك فهو يعلم أنه يجب ان يضع نفسه ضد الوجود المستبد للضرورة . إن السياسة ــ في الرواية السياسية ــ تعد اغراء وعبئا يمثلان الضرورة .

ويواجه التجريد ــ عندئذ ــ بتغير التجربة واعادة البرنامج بثراء وخصوبة الدافع ونقاوة المثال من تلوثات الفعل . وقدتتحول الرواية السياسية على وجه الخصوص الى إغراء سياسي ، ففي رواة المسوس اشارة الى أن الاصلاح ممكن للمذنبين الذين عانوا بدرجة شديدة ، وفي روايات كونراد : نسترومو (Contrad's Nostromo) تحت عيون غريبة ،،نجد أنواعا من العاطفة الخاصة والرقة، اما في رواية قدر الانسان فهنالك إشارة الى الاغراءات الميتافيزيقية للبطولة كما تكشف عن نفسها في موت مارتر وفي رواية سيلون (Silone) الخبز والخمر هناك إشارة الى اكتشاف البساطة الريفية كمقابل للفساد المدني ، اما في رواية الظلام في الظهيرة فتوجد إشارة الى الاستخدامات المهملة للأرادة الشخصية و الأنا المرتبطة بتقسيم الرواية ويمكن القول بأن هذا العنصر الرعوي لاغنى عنه بالنسبة للرواية السياسية ، ليمدها بالتنافس البين والتركيز ، ولكنها تهتم به فقط إذا كان هناك عنصر شعبي واحساس بصعوبات وضروريات واغراءات الحياة السياسية .

إن الشروط التي تقيم بها رواية سياسية في النهاية مماثلة لتلك التي تقسم بها اي رواية أخرى : بأي قدر تنير هذه الرواية حياتنا ، وما هي الرؤية الأخلاقية الثرية ، التي تقدمها ؟ ولكن هذه الأسئلة تأتي إلينا من سياق خاص ، في ذلك الجو من الصراع السياسي الذي يسيطر على الحياة الحديثة .

وتمدنا الرواية السياسية على وجه الخصوص باختيار قاس للكاتب والقارىء كليهما ، ذلك أن السياسة تلهب عواطفنا مثلما لايفعل أي شيء سواها ، ومهما نتفق على تجاهلها ( السياسة ) اثناء قراءة رواية ما ، فأننا ننفعل تقريبا بسرعة لرأي سياسي نمقته .

اما بالنسبة للكاتب فالأختبار العظيم هو : ماقدر الحقيقة التي يستطيع ان يفرضها خلال عرض آرائه ؟ أما بالنسبة للقاريء فالاختبار العظيم هو : ماقدر الحقيقة التي يوافق عليها رغم انها قد تتنافس مع معتقداته ؟

وفي الرواية السياسية ــ بسبب ذلك ــ فأن الكاتب والقاريء يلتقيان في اتصال غير سهل : ليكشفا معتقداتهم في لقاء صاخب ، فكيف يذوب كل ذلك في حركة الرواية ، لنجد بعض المعرفة العامة والرابطة الأنسانية التي هي ابعد من الأفكار وفوقها . ولايدهشنا أن الروائي السياسي: حتى إذا بقى مبهورا بالسياسة فأنه يحس بحاجته تجاه نظام أخلاقي ابعد من الأيديولوجي ،وكذلك الحال بالنسبة للقاريء لاندهش إذا احتفظ بارتباطاته الخاصة عندما يلتقي بعالم آخر للروائي .

## المسرح التجريبي

# من ستانسلافسكي الى اليوم
# كريج وابيا : صانعا رؤى مسرحية

تأليف جيمس روز - ايفانز

ترجمة فاروق عبد القادر



« حين اكتب ، لااستطيع ان اكف عن الفناء ـ هي اكثر اللحظات متعة في حياتي واجدرها بالمجد والبقاء ـ ففي خلال دقائق سأهب الحياة لذلك الشيء الذي ظل زمنا طويلا يخلق قبل ان اولد ، وطول حياتي ، وانا الان المصطفى لهذا الشرف . انني بين المبدعين .. »

مثل هذه الكلمات كان يمكن ان تكتبها مريم العذراء لابنة عمها اليزابيث وهي تنتظر ميلاد طفلها المسيح .لكنها كلمات مأخوذة من رسالة كتبها جوردون كريج لصديقه المؤلف الموسيقي مارتين شو ، وهي مجرد فاتحة للغة فذة تقرأ كما تقرأ لغة نيتشه ويضفي فيها كريج رؤيته على مسرح المستقبل .

المكان لاشكل له ـ مساحة شاسعة من الفراغ تمتد امامنا ـ كل شيء ساكن ـ لاصوت يسمع ـ لاحركة ترى ـ لاشيء امامنا ـ من هذا العدم ستولد الحياة حتى ونحن نرقبها : في قلب ذلك الخواء ستبدأ ذرة واحدة في الظهور .. ثم التحليق ، انها تبدأ مثل ميلاد الفكره في الحلم ـ لاضوء يلعب حولها ـ لسنا نرى زوايا ، لسنا نرى ظلالا . لاندرى سوى هذا الصمود البطيء العنيد لشكل واحد ، بالقرب منه ، الى الوراء قليلا ، تبدأ ذرة ثانية وثالثة في التهيؤ للوجود ..

واثناء نموها تبدأ الذرة الاولى في الاختفاء ـ ذرة رابعة وخامسة وسادسة وسابعة ، تظل صامدة في اعداد لانهاية لها . في صعود وسقوط في تفتح وانغلاق ، كل ارقى من التي سبقتها .. حتى تنتصب امامنا صفوف هائلة من الاشكال ، كل شكل له تفرده وهو جزء من وحدة .

ولا شيء يتوقف ..

وتستقر كما تستقر قطرات الندى ـ لااكثر ـ يكفي هذا ..

حين يبدأ الحب . فقد لاينتهي

كان كريج يحلم بمسرح يخاطب المشاعر من خلال الحركة وحدها ، لن تكون ثمة مسرحية او حبكة ، ولكن ببساطة حركات مترابطة من الصوت والضوء وحركة الكتلة وستكون الخبرة التي يراها الجمهور خبرة مفعمة بالحياة ، كان افراد البوهوس في العشرينات يجربون عبر خطوط مشابهة بمسرحيات لاتزيد الحبكة في كل منها عن الحركة الخالصة للأشكال والالوان والاضواء .

وتأثر كريج ببعض الصور التي رآها في عمل سرليون «خمسه في فن العمارة» فبدأ التفكير في وجود آلة ،تستطيع تصنيع مكعبات ضخمة ـ كما راى في كهف فنجال ذات مرة ـ فحيث تهبط وتعلو بأي سرعة ،ومن فوق ـ في الوقت نفسه ـ تهبط وتعلو مكعبات مشابهة . فوق هذه المكعبات

المتحركة ، بالاضافة لستائره الشهيرة ، يمكن ان تلعب الاضواء بغير انقطاع .

والممثلون ؟ لقد اراد ان يتخلص منهم .. الممثل بالنسبة لي عبء وصعوبة لايمكن التغلب عليهـا ، واذا استخدم الممثلون فيجب ان يكفوا عن الكلام .. ويتحركوا فقط .. اذا ارادوا ان يرجعوا الى الفن في صورته الاصلية التمثيل هو الفعل ، والرقص هو الشعر في هذا الفعل .

اما كتاب كريج الصغير فن المسرح فقد ادى به لان يصبح النبي والمبشر والرائد للثورة على الواقعيه . ثار كريج على المسرح الذي اصبح مثقلا بالكلمات في حين ان اصوله هي الرقص والحركة الصامته ، وقدم تعريفـا للدارس الجيد بانه ذلك الذي يعرف ان العين هي اقوى الحواس واكثرها قابلية للتاثر وفي كتابه نحو مسرح جديد اشار الى انمصدر كلمة مسرح Theatre انما هي الكلمة اليونانية Theatron بمعنى مكان رؤية العروض .

وبعد ان شاهد كريج عروض العرائس التي يقدمها المخرج الالماني جسنر فكر في الاستغناء عن الممثلين تماما ، وابدالهم بما سماه عرائس حيه والبوهوس الذين بداوا استخدام العلم الحديث والتكنولوجيا لتحقيق اهداف فنية ـ كانت لهم تجارب في مسرحيات يمكن ان تنطلق في اجزاء منها قطع آلية او قطع من النحت تئز وتنزلق عبر الخشبة ، في حين يلبس الممثلون ثيابا تجعلهم يشبهون البشر الاليين .. وواضح ان هذا المسرح الذي يحلم بـه كريج يكلف ملايين الجنيهات ، فالبشر الاليون ، والالات الضخمة ، ونظام الاضاءه المعقد هي ادوات المخرج لتحقيق رؤاه المجردة .. ولكن : هل المسرح بلا ممثلين يظـل مسرحا ؟ .. الا يتحول في هذا الحاله .. الى فن من فنون الحركة ؟

كتب كريج : كي ننقذ المسرح ، لابد ان ندمره ، .. وان نقيم مسرح المستقبل . ونحن نحاول هذا انما نحاول اقامة فن يتجاوز مكانة كل الفنون الاخرى .. فمن يقول اقل مما تقول الفنون الاخرى ، يعرض اكثر مما تعرض جميعا ...

وانني اتنبأ بان عقيدة جديدة ستنشأ من داخل ، هذه العقيدة الجديدة لن تعلمنا شيئا لكنها ستكشف لنا . لن ترينا صورا محددة كما يفعل المصورون والمثـالون ، لكنها ستكشف الافكار امام عيوننا ، في صمت ، وبالحركه فقط تتحقق الرؤى .

ويذكر نورمان مارشال ان كريج في اخريات حياته قد اعترف بان المسرح الذي نحلم به لم يقم بعد : قلت ذات مرة ان هناك نوعين فقط من المسرح المسرح القديم الذي عرفه استاذي هنري ارفيج ، ثم خلفه المسرح الذي اسميته مسرح الغد . وانا الان قد غيرت رايي . لقد دمر المسرح القديم تماما . لكن ماقام مكانه مسرح افضل منه دون شك ، لكنه في الحقيقة ليس سوى طبقة جديدة من النمط القديم ، قد عدلت ونظمت لتلائم ايامنا . اما المسـرح الحقيقي . المسرح الذي هو فن ذاته مثل الموسيقـى والعمارة فلا يزال ارضا لم تكتشف .. وربما لن تكتشف لعدة اجيال تالية .

ربما كان كريج ـ كشخص ـ مريضا بعظمته . ولا مسؤوليته وقلة نضجه ، لا يستطيع احتمال عبء موهبته .

وتقوم شهرته لاعلى ماقدمه بالفعل على المسرح قدر ماتقوم على كتاباته وتصميماته .. وحتى هنا كانت راسه بـين السحب ، فتصميماته ـ كما يذكر لـي سيمونسون ـ كانت دائما غير عملية ، نظرا لتجاهله الكامل لمبدأ النسبية ، فالتصميمات المنظرية محكومة بالعلاقة بين الحجم الثابت للجسم الانساني وارتفاع المشهد ، المحكوم بدوره بارتفاع البرواز المسرحي نفسه فرسم كريج لاشخاص يبلـغ ارتفاعهم ستة اقدام يبدو مقنعا نظرا للعلاقة بينه وبـين ارتفاع البرواز ، اما حين يهبط هذا البرواز الى عشرين قدما فقط ـ وهو ارتفاع معظم المسارح الان ـ ويظـل ارتفاع قامة الممثل ستة اقدام فستكون النتيجة ان العلاقة بين ارتفاع البرواز . والممثل الذي يقف امامه لن يكـون مقنعا على الاطلاق .

وستائر كريج الشهيرة ، مشاهده الالف في مشهد واحد ، نموذج واضح لافكاره الجذابة وغير العملية معا . فبدلا من المشهد المرسوم كان يتصور مشهدا مكونا من ستائر ذات مفاصل مزدوجة بحيث يمكن ان تأخذ اي شكل وتبقى في اي حجم ، وتضاء باي لون حسب الحالة المطلوب ان يكون عليها المشهد . وكان مسرح آبي في دبلن اول من استخدم ستائر كريج . وكان و . ب . بيتس من المعجبين به . ومن اجله اعد كريج مجموعة مصغرة من ستائره اعتاد بيتس ان يضعها امامه وهـو يكتب مسرحياته وكانت مختلف اشكال الستائر تقدم له كل الخلفيات التي يريدها لمشاهده .

وبعد ان قرأ ستانسلافسكي مقال كريج فنـان مسرح المستقبل دعاه الى مسرح الفن كي يصمم ويخرج « هاملت » وقرر كريج ان يستخدم ستائره في هـذا العرض ، وكان يريد اولا ان يجعلها من المعدن . لكن ستانسلافسكي اشار بجفاف الى ان ثقل هذه الستائر يحتم ضرورة اعـادة بنـاء المسـرح وادخـال الالات اليهدروليكية اليه ! وظل الفنيون العاملون في ورش مسرح الفن عـدة شهور يجربـون مختلف المعادن ، والاخشاب ، حتى الفلين ووجودها جميعا ثقيلة . قال كريج : عند كل اشارة ـ مفتاح . تتحرك مجموعة من ستائري المفردة اوالمزدوجة .تتقدم ثم تستدير، وتتراجع ، وتفرد ثم تطوى .. لكن لم تكن لديه فكرة حول كيفية عمل مثل هذه الحوائط المربعة والخطيرة على حد وصف ستانسلافسكي . واخيرا . ثم عملها من العوارضـ الخشبية والقماش .

وبصبر لاينفذ – استغرق الاعداد للعرض سنتين – درب ستانسلافسكي عمال المسرح حتى تبدو الستائر وكأنها تتحرك وحدها .. بعدها وقبل افتتاح الليلة الاولى بساعة واحدة . كان ستنسلافسكي في الصالة . بعد ان انتهى من تدريب الذين يتولون تغيير المشاهد للمرة الاخيرة . وتركهم يشربون الشاي قبل العرض . فجأة .بدات احدى الستائر تتأرجح وتميل على جانبيها. ثم انهارت على الستارة التي امامها . وواحدة بعد الاخرى مثل بيت من الورق انهار المشهد كله على الخشبة . سمع صوت تمزق القماش وتحطم الاخشاب امتلأت الخشبة بالستائر الممزقة المنهارة ، بدأ الجمهور يدخل الى الصالة ، هبطت الستارة الامامية وراح عمال المسرح يحاولون انقاذ هذا الحطام . وبدلا من المشاهد التي تتغير وحدها امام الجمهور كما اراد كريج ، كان لابد من اسدال الستار لكل تغيير في المشهد .

ورغم ان كريج كان حرفيا ماهرا ، ورساما . وفنانا لامعا . الا ان افتقاره الاساسي الى النظام كان يعدل هذا كله ، كان يندفع الى الركض في اتجاهات متعددة ومتباينة . ويفشل دائما في الارتباط بالحقائق العملية البسيطة . لهذا اغلقت مدرسة المسرح التي اسسها ابوابها بعد شهور قليلة ، بسبب اندلاع الحرب كما يقال احيانا . كان دائما ممتلئا بتصورات عامة حول المدرسة لدرجة انه فشل كل الفشل في اعتبار التفاصيل العملية الضرورية لوضع تصوراته موضع التنفيذ . واذا كانت معظم افكاره قد بدت افكارا غير عملية في ذلك الحين ، الا ان تأثيرها كان واضحا على الجيل التالي من المصممين: جوزيف سوفو بودا ، روبرت ادموند جونز ، ونورمان بل جيدز ، وفيلاند فاجنر ، وايسامو نوجوشي . وكثيرون غيرهم . قد افادوا من التقدم التكنولوجي الواضح فأستطاعوا ان يجدوا الشكل الملائم لكثير من افكاره . وحين صمم ايسامو نوجوشي الملك لير لجون جليجوود سنة ١٩٥٥ . اشار اكثر من ناقد الى ان تلك الستائر الضخمة التي تنزلق نحو الخشبة كما لو كانت تتحرك وحدها ، انما كانت تحقيقا لتصور كريج عن الستائر المتحركة . يقول نوجوشي .. بدلا من هذا .. اغرقتني الصحافة بسيل من الشتائم .. !

كان كريج يعتقد اعتقادا راسخا بان المسرحيات العظيمة يجب ان يكون لها الديكور العظيم الخلاق اللائق بها ، وحين صمم بيت آل روزمر لابسن ، لم يصمم مجرد غرفة مكتب ولكن مساحة خضراء – زرقاء داكنه تفتح من الخلف على مسافة غائمة مضببة . وفي برنامج المسرحية اثبت ملاحظته حول فكرته عن هذا التصميم .

ان رفض ابسن للواقعية انما يتبدى – اكثر ما يتبدى – في بيت آل روزمر ، والاشباح هنا .. الكلمات الواقعية . لكن مغزى هذه الكلمات يتجاوزها كثيرا .. ثمة الانطباع القوي بوجود قوى غير مرئية تطبق على المكان ، ويتردد في اسماعنا دائما بوق الموت يصدر صوتا طويلا بغير انقطاع ..

لهذا .. فان على هؤلاء الذين يريدون ان يخلصوا لابسن . ويقدموا مسرحيته هذه ، الا يعملوا بطريقة فوتوغرافية . الكل يجب ان يقترب منه كفنان . الواقعية عرض فقط لكن الفن كشف . لهذا حاولت ان ابتعد عن كل صور الواقعية .. فلنترك الذوق العام في حجرة الملابس على المعاطف والمظلات نحن بحاجة هنا لحواسنا الأرقى ، الجزء الحي فينا ، نحن في بيت الـ روزمر بيت الظلال .

قد بدأ يولد مسرح جديد .. بفنه الجديد ..

واذا كانت معظم تصميمات كريج الاخيرة ضخمة بحيث تصعب ترجمتها بسهولة . فمن المهم ان نلاحظ – كما اشار نورمان مارشال في كتابه المخرج والمسرحية – ان كريج كان في ايامه الاولى يتعامل مع قطاعات مسرح ناقصة الاعداد ذات امكانيات محدودة . وان فرصته الاولى كي يضع بعض افكاره موضع التنفيذ هي عرض مسرحية ديدو وانياس التي صممها واخرجها لجمعية لوربل للاوبرا التي اسسها صديقه مارتن شو في هامستيد ، وتولى كذلك تدريب المغنين فيها . وقدم العرض في كونسر فتوار هامستيد للموسيقى ( الذي اصبح مسرح الامباسي فيما بعد ) سنة ١٩٠٠ شهد العرض و . ب . ييتس وقال عنه شهد فجر شيء جديد وعظيم .. وانه اروع تصميم للمناظر شهده في حياته .

وفي تصميم عروضه الاولى كان كريج قد تعلم الكثير من مقالات ومحاضرات هيوبرت فون هركومر ، الذي انشأ مدرسة ومسرحا في بوشي في هرتفورد شير حيث كان يكتب مسرحياته ويؤلف الموسيقى للاوركسترا ويرقص ويغني مع تلاميذه . كان هركور يستخدم مؤثرات الضوء المعتم ، وشروق الشمس وضوء القمر ، وتدفق المياه .. كل هذا كان يحققه باستخدام شرائح معدنية رقيقة واضاءة كهربية واضاءة جانبية . وقد ذهب كثيرون اليه يقتبسون افكاره . وذهب اليه كريج بصحبة امه ايلين تيري .

وفي ١٩٠١ عمل كريج مع مارتن شو مرة اخرى في مسرحية بعنوان مسرحية « قصيرة عن الحب » قدمت على مسرح كورونى . وفي هذه المسرحية صمم كريج ثلاث حوائط ضخمة ذات لون رمادي .. وجعل اغطية المسرح كلها رمادية .. اما ثياب الممثلين فكانت بيضاء وسوداء مع لمسات متناثرة من اللون . وداخل هذا الصندوق الرمادي تناثرت اضواء ملونة . يخرج منها ويدخل اليها اطفال في عباءات بيضاء .

وكان عرضه التالي في سنة ١٩٠٢ هو « اكسس وجالاتيا » التي قدمت على مسرح نبالي . ومن المهم ان نؤكد هنا ان هذه العروض لم تكن تخصص لها سوى ميزانيات قليلة . كان المغنون في جمعية « لوربل » للاوبرا

هواة موهوبين ولم يكن كريج ولا شو يتقاضيان شيئا في مقابل عمل يستمر عدة شهور . كل شـيء في حـدود الكفاف . وبالنسـبة لهذا العرض الجديد قضى كريـج ساعات طويلة يطوف بقاعات الاشياء القديمة في المدينة بحثا عن مواد رخيصة . ووجود كمية من اشرطة التنجيد ( التي تستخدم في تنجيد المقاعد والارائك ) استطاع ان يصنع منها خيمة بيضاء كبيرة يمكن للضـوء ان يتخلل نسيجها وصنعت الازياء من امتار من الشرائط كانت تطير وراء الممثلين كما دخلوا او خرجوا من ابواب هذه الخيمة.

وعلى الرغم من نجاح واهمية هذه العروض الاانه كان على جمعية لوربل ان تغلق ابوابها . فقد جاء الدائنون يوما الى المسرح وكالعادة كان على الين تيري ان تدفع الفواتير. قالت : « لقد ارسلت شيكات بقيمة نصف فواتير خمسه كانت واجبه السداد ... فجاء الرد : « لكن هذه فواتير قديمة .. فواتير عديمة القيمة قديمة ؟ لكنني ظللـت ادفع فواتيركم القديمة هذه لعشر سنوات !

وكان لورانس هوسمان من بين الذين حضروا عرض « اكسس وجالاتينا » فكتب الى كريج يدعوه ليصمـم ويخرج مسرحية كتبها بعنوان « بيت لحـم » وضـع موسيقى المسرحية جوزيف مورا الذي قدم ايضا تمويلا متواضعا للعرض ، واستطاع ان يصمم احد اعظــم تصميماته واكثرها تأثيرا : حين يرتفع الستار يــرى المتفرجون ليلا غامقا .. تتوهج فيه النجوم . وفي الوسط يجلس الرعاة في حظيرة ملأى بالاغنام الراقدة . ويروي لنا ادوارد كريج ـ في روايته الممتازة لحياة ابيه ـ ان كريج صمم هذا المشهد باستخدام ثلاثة حواجز مما تجعل في حظائر الاغنام .. جعلها في شكل مثلث غير منتظم . اما النجوم فكانت ثريات منتزعة من شمعدان قديم ، مربوطة بخيوط سوداء على ارتفاعات متفاوتة وورائها خلفية زرقاء داكنة ، تتوهج بين الحين والحين كلما سقط عليها الضوء . وكانت الاغنام الراقدة اكياسـاً مـلأى بالصوف . لكل نتوءآن بارزان مكان الاذنين .

على ان اعظم تصميمات كريج التي عرفت علـى الاطلاق هي تصميمه لاخراج « هاملت » على مسرح الفن بموسكو .. ففي المشهد الاول بدت خشبة المسـرح ـ بستائرها الشاهقة الباذخة ـ كأنها مليئة بالزوايا الغامضة والممرات والظلال العميقة ونثار من ضوء القمر والحرس الذين يمرون بين الحين والحين . كما كانت تسمع ثمة اصوات غير مفهومة صادرة عن مكان خفي . وصـوت الريح وصيحات بعيدة .. من بين الستائر الرمادية يبرز الشبح ،لايكاد يرى بلباسه الرمادي امام الجدر الرمادية. وعباءته الطويلة تنزلق وراءه ، وفجأة يبدو الشبـح في قطعة من الضوء فيجفل الحراس لكنه سرعان ما يدخل احدى فتحات الستارة ويختفي . اما مشهد لقاء هاملت بروح ابيه جعله يدور فوق اعلى جدار القلعة . ومن وراء سماء حمراء اللون . بحيث ان الضوء الذي يتخلل عباءته المصنوعة من نسيج شفاف . جعلـه يبدو كمـا لو كان سيتلاشى ويذوب في ضوء الفجر الوشيك .

وبالنسبة لمشهد البلاط ، فقد غطى كريج الستائر بأوراق مذهبة مثل التي تستخدم في اعياد الميلاد . وجعل الملك والملكة يجلسان على عرش مرتفع واضيء المشهد اضاءة خافته كي يبدو القاع المـذهب وسـط الظـلام المحيط .

كان كريج في قبضة قوى اكبر منه .اسير حلم قديم لايستطيع الفكاك منه كتب عنه برنادشو : « اذا كان ثمة طفل مدلل في حياة اوربا الفنية ، فلاشك انه جوردون كريج . لقدكانت ابواب المسرح مفتوحة له على مصراعيها. كما لم تكن امام اي فنان اخر ، كان عليه ان يفعل كما الاخرون : يؤدي عمله ، ويعرف المكان . ويتقبل المسرح بكل مافيه من تقلب ونقص وقصـور ، وهكـذا فعلنـا جميعا ، ولو فعل مثلنا لاتضح امامه الطريق للتعبير عن الموهبة الكبيرة التي بين جنبيه .

لكن استخدام الظلام كنقاط موازية للضوء . مـع الكتل المعماريه وحركتها . لم تكن اصلا افكار جوردون كريج. فمنظم هذه الافكار في الحقيقة قد سبقه اليهـا ادولف ابيا ، السويسري ، الذي نشر في ١٨٩١ كتيبـا بعنوان « اخراج درامات فاجنر » ضمت بالفعل تفصيلا لمشاهد ( سيناريو ) الحلقه وفي ١٨٩٥ نشـر اهم اعماله « الموسيقى » الذي اوضح فيه تفاصيل اقتراحاته لبعث الحياه في فن التصميم المنظري ، في هذا الكتاب دعا ابيا الى مسرح « الجو » بدلا من مسرح « المظهر » فقال اننا في مسرحية مثل « سيجفريد » على سبيل المثال لسنا بحاجه الى تصوير الغابة . لكن مانريد ان نقدمه للمتفرج هو الاحساس بجو الغابة . ورغم ان ايرفنـج ودوق ساكس ـ مينجن كانا اول من استخدم الظلال علـى الخشبة . الا ان ابيا هو اول من عمل بنظرية كاملـة في الاضاءة المسرحية تقوم على امكانيات حركة الاضواء على تصميمات بسيطة . غير تصويرية . مرسـومة بألـوان محايدة . يقول لي سيمونسون في كتابه «اعداد الخشبة» ان الصفحات المائه والعشرين الاولى من كتاب ابيا ليست اقل من مرجع كامل للصنعة المسرحية الحديثة . فقد كان ابيا اول من اوضح ضرورة التعبير البصري عن مزاج المسرحيه وجوها . واهمية الايحاء الذي يكتمل في خيال المتفرج ، واهمية التأثير الذي تحدثه بقعة ضوء تداهـم الممثل في وسط معتم ، ودلالة المكان على الخشبة وغير ذلك من الاشكال التجريدية للفن المنظري . لقدسبق ابيا الى ادراك اهمية استخدام بقع الضوء . بل والاسقاط المنظري الكامل . وهو شيء لم يتخيله كريج على الاطلاق .

كانت الاضاءة عند ابيا اهم رسام للمناظر ، فالاضاءه وحدها تحدد وتكشف وطبيعة استجابتنا الانفعالية يمكن التحكم فيها ـ كما نعرف ـ بالتحكم في درجة ونوع الاضاءه على الخشبة . وكان ابيا يدلل على فكرته هذه بمشهد من اوبرا

روميو وجوليت .. لحظة التقاء الحبيبين في قاعة قصر ال كابيوليت : تخفت جميع الاضواء على الخشبة ، وتتركز حول الحبيبين ، بهذه الطريقة يستطيع المصمم ان يؤكد قوة لحظة اللقاء كما يستطيع ان يؤكدها بالموسيقى . كذلك فعل فياوبرا فاجنر تريشان وايزوالده التي صممها لمسرح سكالا في ميلانو . فبدلا من ان يجعل الفصل الثاني يدور في ظلام ضوء القمر . ( يدور المشهد في حديقة اثناء الليل ) . اراد ان ينقل تألق وتوهج العاطفة في قلب الحبيبين . فأغرق الخشبة بضوء دافيء . يبدو كما لو كان شيئا ينتمي لعالم اخر . كما لو كان الليل رغم انه يحيط بالحبيبين — الا انه لايوجد بالنسبة لهما . وعند ابيا لم تكن الاضاءة فقط لتضيف التألق والوهج لمايحدث على الخشبة بل ايضا لتصعيد الحاله العاطفيه للمشهد من لحظة لاخرى . وكان هذا يحتم ضرورة وضع خطة متكاملة للاضاءه شبيهة بالنوتة الموسيقية للأوبرا .. وواضح ان هذا كله قد اصبح شيئا مألوفا الان . لكنه كان في سنة ١٨٩٧ تجريبيا لابعد الحدود .

ومن اوائل الذين حاولوا التجريب في استخدام الاضاءه ، الراقصة الامريكية لوى فوللر ، التي كانت حدثا هاما في باريس في نهايات القرن الماضي والتي قال عنها رودان . انها « امراة موهوبة » . كانت اشهر رقصاتها واهمها هي : « رقصة النار » وكان مطلوبا لتنفيذها اربعة عشر كهربائيا. يعملون بأشاراتها وبأيماءآتها ودقات كعبيها. وكانت تأثيرات اللهب والدخان تنفذ من خلال اللعب بالاضواء على مواد مزدوجة. خاصة من الاسفل. فقد كانت ترقص على سطح زجاجي . وكان هذا شيئا رائدا في استخدام الاضاءة غير المباشرة . اعتبر تجديداً عظيما .. والهم .. تولوز لوتريك احدى لوحاته الهامة .

تذكر جين مرسييه انها كانت مع توسكايينى ، وكان هذا يشهد تصميم ابيا لمشاهد « توسكا » التي اخرجها لمسرح « سكالا » في ميلانو ، وكان تعليق توسكايينى وهو يبتسم : لكنه ايضا يغني !

وربما لأن الموسيقى كانت الهامه الرئيسي . لم يحاول ابيا ان يفرض مشاهده التجريدية على مسرحيات واقعيه. لكنه اقتصرها على عروض الاوبرا والشكسبيريات. وعلى العكس من كريج . اكد ابيا اهمية الممثل كان يعتبر المشهد المرسوم ذا بعدين . في حين ان الممثل ذو ابعاد ثلاثة . لهذا عارض الشكل التقليدي للتصميم المنظري وتصميماته التي كانت تتكون غالبا من المنصات والاعمدة والسلالم الصاعدة . كانت تصنع . بمعونة الاضاءة . بيئة تستخدم المكان بأبعاده الثلاثه . يتحرك الممثل خلالها بيسر وسهوله .

وفي ١٩١٤ شغل ابيا وكريج مكاني الشرف في المهرجان الدولي للمسرح الذي اقيم في زيوروخ . في ذلك الوقت لم يكن احدهما يعرف الاخر وذهب كريج ينتظر ابيا في محطة القطار . وعرف كل منهما الاخر بالحدس وحده . وحين كان ابيا لايزال على بعد خطوات . فتح كريج ذراعيه في حركة ترحيب واسعه كطائر ضخم يفرد جناحيه .

ورغم ان ابيا لايتحدث الانجليزية . وكريج لايعرف الفرنسيه . فقد ظل الرجلان يتحدثان طوال فترة الغداء. حتى غطيا مفرشى المائدة التي يجلسان اليها بالتصميمات والرسوم . وفي لحظة كتب كريج اسمه على مفرش المائدة. وكتب بعده اسم ابيا . ثم كتب فوق هذا الاخير كلمة « الموسيقى » واحاط الكلمتين بدائرة . وتلاحظ جين مرسييه ان هذا كان رمزا صادقا للاختلاف بين الفنانين: فقد كانت اصلاحات ابيا تقودها وتحددها قوة رئيسية هي الموسيقى . من هنا جاءت الدائرة تحيط باسمه وتحصره . في حين كان كريج حرا .. حرا حتى نهاية المفرش !

ومثل كريج . قدم ابيا اقل من « دسته » من العروض ، كان باحثا عن الكمال لذا كانت تحبطه دائما ابنية معظم المسارح الحديثة .وكان يعتقد ان الفن الدرامي يمكن اصلاحه اذا اصلحنا اولا المكان الذي ينمو فيه هذا الفن .

كتب ابيا : ان شروط التقاليد المتعسفة لقاعاتنا وخشباتنا ووضعها وجها لوجه لازالت تسيطر علينا . فلنترك هذه المسارح لماضيها الميت .ولنصمم نحن ابنيتنا لتفطي لنا فقط الساحة التي سنعمل فوقها .

كان الناس يأتون من كل ارجاء العالم كي يزوروا ابيا ، لكن كريج خطف معظم الاضواء ، لأنه كان رساما افضل ،وكان كذلك كاتبا صاحب اسلوب ساخن ومتميز، كان كريج ممثلا . فكان يضفي على كل مايقول او يفعل مسحة درامية . وبمعنى من المعاني ، فان هذه الصورة لكريج وهو يفتح ذراعيه مثل طائر ضخم ليحتوي ابيا بين جناحيه . قادرة على التعبير عن العلاقة بين الرجلين . فالكثيرون يذكرون كريج . رغم ان معظم افكاره قد سبق اليها ابيا .. لكن مسألة التنافس ليست مطروحة بين امثال هذين الفنانين . ان الأمر كما يقول ستانسلافسكي: « في اركان العالم المختلفة . ونتيجة ظروف لانعرفها حق المعرفه يحدث ان يفكر عديد من الناس في عدد من المجالات المختلفة حول قضايا الفن على نفس الاسس الطبيعية للابداع . وحين يلتقون تأخذهم الدهشة لهذا الطابع المشترك بين افكارهم جميعا ... »

# قراءة أولى في شعر الشباب

طراد الكبيسي



— ١ —

□ ان تحديد : الشباب من هم ؟ ضرورة اولية . وذلك لتحديد من نعني ومن نقصد بالشباب اولا . ولتحديد المرحلة وفهم الظروف التاريخية والموضوعية التي ولد ونما فيها هذا الجيل . ثانيا .

واعتقد ان مسألة السن هنا ضرورية سوان كان السن ليس دائما دليلا على الشباب والجدة في الادب . ولان اي تحديد للشباب على اساس واحدي لابد ان يكون قاصرا : فالسن ، او الايديولوجيا ، او السيكولوجيا او المرحلة التاريخية ، كل واحد منها غير كاف لتحديد أدب الشباب او : ما المعني بالشباب . ولكننا ازاء معضلة كهذه ، نجد انفسنا ـ مضطرين لان نرجح عاملا على عامل ، او تغليب سبب على سبب ، على اننا لن نهمل هذه العوامل جميعا باي حال ، فهي تكاد تكون متداخلة تداخلا شائكا .

اذن سيكون للسن والمرحلة التاريخية الاولوية في تحديد الجيل هذا ونعني به : الجيل الذي نزل الى ميدان الكتابة اواخر الستينات او اوائل السبعينات . وهذا يعني بعبارة اخرى ، انه الجيل الادبي الذي ولد ادبيا بعد المد الثوري لثورة ١٧ــ٣٠ تموز القومية والاشتراكية وهذا يعني ـ بالنسبة للمرحلة التاريخية ، انه الجيل الذي بدأ الكتابة في مناخ اجتماعي وسياسي ثوري يختلف تماما عن المناخ الذي بدأ الكتابة فيه جيلا الرواد والستينات

فهو ـ شعريا ـ الجيل الذي مهد له هذان الجيلان الارض ورسخا له تجربة فنية متطورة من جهة .

وهو ـ سيكولوجيا ـ الجيل الذي نما في مناخ اقل ما يقال فيه انه بعيد عن مرارات الخمسينات وعقد الستينات السياسية والفكرية من جهة ثانية .

مناخ توافرت فيه من فرص النشر وحرية التعبير مجالات عدة . وتصب فيه روافد الثقافة التقدمية والثورية بشكل لم يسبق له مثيل في تاريخ العراق الحديث . حيث توفرت لهذا الشباب منظماته الاجتماعية والادبية (اتحاد الشباب ، واتحاد الادباء مثلا ). ولقي من الرعاية والاحساس بحضوره الاجتماعي والسياسي والثقافي بشكل لم يلق بعضه اي جيل سابق(١) اولنقل بانه اول جيل تتاح له فرص حقيقية للنمو والازدهار . ومع ذلك لابد من الاعتراف بان مثل هذه الفرص ذات حدين ، سنتحدث عنها في الفقرات القادمة مفصلا .

يعني كل ماتقدم انه الجيل الذي ولد وتفجرت طاقاته الادبية مع تفجر التحولات والتغييرات الثورية ، والانتصارات في شتى ميادين الاقتصاد والسياسة . وهذا يعني ايضا انه جيل لم يعان كبت حريته في التعبير، ولم يحرم من التزود بالثقافة ، ولاعانى الرعب السياسي والحرمان من الثقافة التقدمية وتضليل الثقافة الرجعية والليبرالية حيث عانى كل ذلك الجيلان اللذان سبقاه .

فهو اذن الجيل الذي توافر له من الاجواء مايمكنه من ان ينمو ويتطور بعيدا عن عقد الندب والانحرافات الشكلية **المضللة ، والاستغراقات الصوفية المعتمة .**

لايعني هذا انه حرم من ممارسة النقد ، او ليس من حقه ان يقلق على مستقبله وامته ، او انه لم تعد هناك ممارسات منكدة وخاطئة ، قد تبرز هنا وهناك ..

فالارث الذي خلفته فترات القهر السياسي والاجتماعي والتخلف الحضاري ، والحساسيات المذهبية ـ السياسية والصدامات الدموية .. ارث ثقيل ليس من السهولة اقتلاعه في بضع سنوات . ولكن المهم ان لانجعل منه الدائرة السيكولوجية التي تتشكل فيها انفسنا في الوقت الذي يجب فيه ان نتخطاه .

ولهذا فانني ارى ان هذا الجيل من الادباء الشباب ـ وقد بينا بشكل موجز الظروف التاريخية والموضوعية التي ولد فيها ادبنا ـ مطالب بان يوجد ادبا جديدا بعيدا عن التعقيدات النفسية والثقافية والاجتماعية التي حملها الجيلان السابقان ، للاسباب التي ذكرنا .

يعني انه يمكن للشباب على اختلاف مذاهبهم السياسية ، ومصادرهم الثقافية ، ان يجعلوا من المفهومات العامة والاهداف المحددة للمرحلة الراهنة والقادمة كما حددها ميثاق العمل الوطني والتقرير السياسي للمؤتمر القطري الثامن لحزب البعث العربي الاشتراكي .. ان يجلعوا من هذه منطلقا عاما وبؤرةثورة عنها يصدرون ، وعندها يلتقون .

اعني : تغذية الجماهير بالروح الثوري في صراعها مع اعدائها في الداخل والخارج . والالتزام بروح ميثاق الجبهة الوطنية والقومية التقدمية ، ومساندة التحولات الاجتماعية الثورية وخطط التنمية بهدف التوجه نحو الاشتراكية ... الخ مما ينبغي ان يشكل ملامح وآفاق تطور ادب الشباب . هذا فضلا عن الطموحات والهموم الاخرى ـ ذاتية او جماعية ، مما لايمكن ان ينكره احد على احد . مضافا اليها : الهم الفني ، او معاناة العملية الابداعية . جماليا . اخذين بنظر الاعتبار ان استيعاب هذه التحولات والمهام المرحلية والستراتيجية لن يكون

مقصورا على جيل دون اخر ، او على فئة دون اخرى . بقدر ماهو مرهون بقناعة الكاتب وانتمائه الفكري الذي يجعله منحازا دونما تردد نحو جبهة الثورة وماحققته وما ستحققه من انجازات .

ولعل شاكر لعيبي قد عبر عن هذه المسألة بوضوح عندما تحدث عن تجربته قائلا : ( ان مسألة بروز شعر يستمد نفسه من المرحلة التاريخية الراهنة مستلهما انتصاراتها ومواطن القوة والفرح فيها هي المسألة التي اود الحديث والتفكير فيها الان بسبب اتصالها الوثيق بنا كجيل شعري يتنفس هواء المرحلة ففي قناعتي تبقى الكتابة عن هموم ذاتية وعن هواجس واحساسات سالبة احيانا مبررة ومشروعة ويبقى التعبير عن المرحلة الراهنة رهن الوعي الفلسفي والقيمي(٢) وهذا يعني بالنسبة للدارس ايضا ، ان مهمته حين يسعى وراء تخطيط الملامح المقترحه لاصوات مابعد الستينات ستكون من استقراء التحولات المكنة وصداها في وجدان الشاعر ..(٣)

**ـ ٢ ـ**

على ضوء ماتقدم ، ومن المنطلقات نفسها ، والافاق التي تتفتح امام جيل الشعراء الشباب . وازاء اتهام الشعراء الشباب ، ومغالاتهم في اتهام النقد بالتقصير ازاءهم ، الى حد ان يذهب بعضهم الى انه اكبر من النقد او ان الناقد لذي يفهمهم لم يوجد بعد ! حيث ينبغي ان تكرس لادبهم مواهب نقدية خاصة ؟! مع الاعتراف بان الشباب عموما لم يحض من النقد والدراسة بالعناية اللازمة (ولكن هل ينبغي التعجل دائما مع شباب لم يتجاوز عمر اغلبهم الادبي نصف عقد من السنين ؟! )

ومع ذلك . فاننا من اوائل من حاولوا ان ينظروا الى هذا الادب بموضوعية وتفاؤل وروح نقدي تحلى بالصبر وبعدم «التحزب» لاي من الاجيال السابقة . فقد قلنا في مقالة سابقة(٤) :

**« ان الدخول الى شعر الشاب الجدد يتطلب في رأينا : التسلح بباصرة جديدة ، مضاءة بوعي تاريخي جديد ، وباخلاقية غير مأزومة ، وباسلوب في التحليل ، متحرر من كثير من عقد الاستعلاء ، ومرارات الماضي وازماته .**

هذا لايعني ان هؤلاء الشباب يهبطون علينا من الفضاء الخارجي ، انهم ولدوا من رحم هذه الارض ، ونموا في احضان هذا المجتمع ، وتشبعوا بكثير من اخلاقياته ، ووعوا بعضا من ازماته وعانوها . كل هذا صحيح . وماهو صحيح ايضا ، ان هؤلاء الشباب جاؤوا في زمن ليس هو بالزمن الصعب : زمن المرارات والانكسارات والخيبات الذاتية والاجتماعية التي شهدتها سنوات الستينات .

لهذا فان هذا الجيل ـ والذي بدأ الكتابة مع السبعينات غالبا ، ومع التحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية الجديدة والذي انبثق معها . ان هذا الجيل ـ يبدولي هو القادر ـ او ينبغي ان يكون قادرا على تخطي الزمن الصعب ( مرارات الخمسينات ، وازمات الستينات ) او على الاقل ، لن تكون هذه جزءا من سيكلوجيته الشعرية . كما هي بالنسبة لشاعر الستينات خاصة .»

وكان هذا جزءا من استشراف للافاق المتاحة امام الشباب اكثر منه تقويما ، ذلك ان التقويم لايمكن ان يكون سليما ومتكاملا الا اذا كان الادب والحركة قد توافر لها الحد الادنى ـ على الاقل ـ من النضج ، وتحددت معظم مستوياتها الفكرية والفنية ، وليست كماهي خليطا غريبا كما نجد اليوم ، فيها من التنوع والكم والتفاوت في المستويات والملامح والطموحات ماهو اكثر غرابة . يعني اننا نعترف بصعوبة العملية النقدية هنا ، ولكن لمحاولة هذه ستكون استشرافا اكثر منها تقويما ، واجتهادا اكثر منها « نصا » مادام ليس الادب والفن باب يمكن ان يغلق ، يدعى «باب الاجهاد .» !

وليس هذا من قبيل «المناورة» و «التحوط» ولكن من قبيل الحذر الذي لابد منه ، لمن يجوس ارضا ذات مستويات متنوعة ،وعلى درجات متفاوته من الصلابة والرخاوة . خاصة وان قسما من الشعراء الشباب لم يعط الا بضعة نماذج واعدة ، ثم «فص ملح وذاب» او دفعه الغرور ، او دفع به بعضهم ، فتصور انه بلغ نهاية السلم ، وانه لا احد قادر على ان ينال منه شيئا . ذلك ان الشباب باندفاعهم ، وكماهي عادة كل جيل شاب ، ان يتصوروا انهم هم وحدهم الذين يجب ان يتصدروا المجلس ، اوهم قد تصدروه فعلا ، وماعلى السابقين لهم الا ان يخرسوا !؟(٥)

ورغم ان الاندفاع والمغالاة في الاعتداد بالنفس والثقة بها ، ثقة اكثر مما ينبغي احيانا من صفة الشباب في كل زمان ومكان ، الا ان مالايتكر هو ان النقد قد يساعد لحد ما على تكبير صورة الشباب باعينهم ، حين يكون النقد غير موضوعي «ومتحزب» تحزبا لايخلو من طفولية !

لذا فانا اعتقد ان مايحتاجه الادباء الشباب ليس الكشف عن نواقصه وحسب . بل وتأكيد مشروعية طموحاته في ان تكون له تجربته المتميزة ، وان تكون له فتوحاته في مجالي الفن والابداع ، والافادة من تجارب الاجيال السابقة كلها .

**ـ ٣ ـ**

وما دمنا بصدد الافادة من تجارب الاجيال الماضية (البعيدة والقريبة) اي الافادة من التراث العربي القديم فلسفه وشعرا وتاريخا ) . ومن تراث حركة الشعر الجديد بجيليها .. فلابد من الاعتراف ، بنا على الملاحظة والمتابعة ، ان صلة الشباب بالتراث القديم اضعف مما يجب ، وخاصة بالنسبة لمن توارث اسسا راسخة وعمارة

شاهقة ،ولمن عاصر نهضة جديدة لبعث التراث وربطه بالمعاصرة . ومن كانت له صلة بالتراث فانها ـ غالبا ـ صلة غير مباشرة . اعني انها لا تصدر عن مراجعة حقة للتراث ، ودراسة دراسة مبتكرة ، بقدر ماهي اقتفاء للآثار الشعراء ممن تناولوا التراث في شعرهم ، وقدموه كنماذج ( شخصيات ، او مواقف او افكار ) .
ويظهر هذا الاحتذاء وضعف الصلة في :

اولا : ان اغلب الاستخارات من التراث القديم ، سبق ان اشار اليها الشعرء السابقون لهم . وربما كرروها حتى يبقوا فيها بقية المستزيد . بل ربما بدا بعضها مقطوعا تماما عن لحم القصيدة ، وملصقا بها لصقا تعسفيا

لايعني هذا الرمز التراثي اذا ما استخدمه شاعر، اصبح حكرا له وحده . ولكن ما نعنيه انه اذا لم يستطع الشاعر الاخر ان يأتي باضافة جديدة الى الرمز نفسه ،او ان يقدمه باسلوب جديد على الاقل . فخير له ان يبحث عن وسيلة اجدى للتعبير عن فكرته او تجربته .

ثانيا : ان بعض الاشارات الى التراث تبدو وكأنها لم تصدر عن دراسة لهذا التراث دراسة نقدية ، وفهمه وتحليله ،تحليلا معاصرا . فثمة اسماء تراثية لاتشكل شيئا في ذاكرة القراء كما انها ليست من الشخصيات التي تستحق الوقوف عندها لانها اساسا لاموقف تاريخي او ثوري حقيقي لها .

فاسماء مثل : حنظلة .. وبشار بن برد .. الخ لاتعني شيئا بالنسبة لنا نحن القراء المعاصرين ، او نحن الذين نطمح الى موقف من تراثنا او حاظرنا عبر هذه الاسماء التي تطرح .

ان الاشارة الى اسماء تراثية او الى مواقف ،لايعني بالضرورة ، فهم التراث فهما نقديا . ان اقتطاع عبارة ولصقها هنا ، او تضمين اسم او بيت شعر هناك ، قد لايكون احيانا سوى دليل على شعور بالقصور ازاء التراث ـ في وقت تثار فيه قضية التراث . وبالتالي محاولة التعويض عن هذا النقص بطريقة (النتف) .وهي طريقة مفتعلة .

هذا جانب ، وجانب اخر يبدو فيه ضعف الاتصال بالتراث لدى اغلب شعرائنا الشباب ، وهو اللغة . ان لغة اغلب الشعراء الشباب ليست لغة من تشبعوا بتراثهم او درسوه او وقفوا عنده الوقفة التي يستحقها ، او الوقفة التي يمكن ان تفودهم بالادوات اللازمة لفنهم . وتلك اهم واجدر الاشياء بالانتباه . والا كيف يكون الشاعر شاعرا وهو غير متمكن من الاداة التي يعبر بها عن نفسه او عن موقفه ازاء الكون والاشياء؟!

ويتصل بالمسالة هذه ـ ادوات الشاعر ـ استخدام العروض الشعري ، فالعروض ليس مجرد وسيلة لربط الكلمات ببعضها في نسق معين (كخيط المسبحة) بل هو انغام وايقاعات كما نفهمه ، ويجب ان نفهمه .واول خطوة لفهم واستيعاب هذه الايقاعات هو اتقان العروض ، وتجنب الهفوات الساذجة . لايعني ذلك اننا نحجب عن الشباب حق التطوير والابداع في الاوزان ، ولايعني ذلك اننا نجعل من العروض الاداة الوحيدة لخلق الايقاع (لانه لو كانت المسألة كذلك لكانت الفية ابن مالك تمثل اعظم تكنيك شعري عرفه الادب العربي !؟) ولكننا نعتقد ان اول مقومات الشعر والشاعر ، التضلع في ابسط ادواته ولن يتح هذا بدون استيعاب اللغة والعروض الموروث ثم بعد ذلك لك ان تتعرف به كما تشاء حين يصبح بين يديك كالصلصال بين يدي خزاف ماهر !

لايعني هذا طبعا عدم وجود استثناء . فثمة شواهد ولكنها قليلة وليست بالحجم الذي ينبغي ان يفهم به التراث وان يستفاد منه . ولابحجم الدعوة للتوجه الى التراث برؤية جديدة .

تبرز هذه القدرة لدى بعض الشباب على استلهام التراث والافادة منه سواء في تجسيد موقف ، اوفي التمكن من اللغة تمكنا لا نقول انه بلغ الكمال ، ولكنه يجسد الطموح لاستكمال «عدة» هذه «اللعبة» المتعبة ـ اللذيذة.

ان ثمةشبابا يشكل التراث جزء مهما من تجربتهم الفنية ورغم قلة هذه التجارب التي قدموها . وندرة المواضع التي استفادوا فيها من هذا المعين الخصب ،الا اننا يمكن ان نشخص لديهم براعة في هذا المجال ، اذكر معد الجبوري في ديوانه ( اعترافات المتهم الغائب ) وبعض المواضع من ديوانه ( الصورة لون آخر .. اما مسرحيته (آدابا) فرغم الهنات التي نجدها هنا وهناك في المضمون او في البناء الفني ، فأنها تقد مثلا طيبا على استيحاء التراث والافادة منه لبناء مواقف انسانية او فكرية .

وكذلك يمكن ان نذكر كاظم الحجاج في قصيدته (الكهف والرقيم) وغزاي الطائي في لغته ،ومرشد الزبيدي وخليل الاسدي . وكاظم جهاد في قصيدته (يجيئون ابصرهم) وعبدالخالق الركابي في قصيدة (اوفيليا) و (الهجرة في مدن النفي) من ديوانه (موت بين البحر والصحراء) وسلام الواسطي في استغلال التراث الفولكلوري وقدرته على تجسيم اوضاع الفقراء والكادحين من خلاله(٦) وساجدة الموسوي في (القمم الخضر) مستفيدة من اسلوب الحكاية الشعبية ذات المدلول المستقبلي ، او الرموز الدالة على الخصب(٧)

ولكن هذه جميعا تبدو استفادة تتضاءل ازاء استفادة جيل الرواد والستينات من التراث العربي والاسلامي والعراقي القديم . ولهذا فالملاحظة التي ابداها ياسين طه حافظ بضرورة الاهتمام باللغة القومية واعتبارها اساسا لبناء ادب جديد ، جديرة بالانتباه . ذلك ان مانلاحظه من هبوط في مستوى لغة الكتابة شعرا ونثرا ، ومن غرابة وهجنة بعض الاساليب والصيغ التعبيرية وخاصة عند الكتاب الشباب ، انما سببه (اعتقاد الكاتب الجديد بانه كاتب عصري وتجاربه ومعاناته

جديدة ،ولا اهمية ولاضرورة لبلاغه العبارة او تمكنه من لغة سليمة او غزارة في المفردات او دراسة الموروث الادبي واللغوي ....(٨)

هذه الملاحظة ماتزال صحيحة ، ولكن الاسباب تعددت ، فلم يعد الغرور او الشعور بالاكتفاء الذاتي وحده هو السبب ، بل يضاف اليه والى اسباب عدة التساهل في النشر والرعاية التي يحاط بها الشباب ــ او بعضهم على الاقل ــ الى حد «الدلال» قد كفتهم ، مشقة الغور في الموروث ، ومعاناة عسر الولادة في العملية الابداعية؟!

وقد اشار الى هذه الظاهرة ايضا عبدالحسين صنكور عندما قال في شهادته عن شيوع التراكيب الجاهزة بشكل عجيب ،وارجع ذلك الى جملة اسباب منها :«عدم امتلاك التجربة الحياتية الحقيقية ووجود مجالات نشر عديدة تجعلهم يكتبون الشعرمن اجل كتابة قصيدة ذات حس سكوني جامد لكنها مقبولة «صحفيا»(٩)

ــ ٤ ــ

ان الظاهرة الاكثر بروزا في ادب الشباب ، والتي لاحظها الكثيرون ، هي ظاهرة التماثل او التشابه او «النمطية» كما اسماها سامي مهدي(١٠)

حقا انه كانت مثل هذه بين شعراء الخمسينات ، وبين شعراء الستينات لظروف موضوعية ، الا انه دائما كانت هناك اصوات منفردة . اي كان هناك دائما مبدعون واتباع او مقلدون ــ على حد تعبير السياب . ولكن الذي نشهده في ادب الشباب اليوم ، هو التماثل حد التشابك بحيث وسط هذا الحشد الهائل من الشعراء الشباب (واظن انه لم يوجد في تاريخ العراق شعراء بهذا العدد في فترة قصيرة جدا كالفترة التي نتحدث عنها والتي لايكاد يتجاوز زمنها الست سنوات)

اقول وسط هذا الحشد الهائل لاتكاد تجد اصواتا (منفردة) بمعنى الكلمة . ومن وجدت له بعض السمات يكاد يضيع وسطهذا الكم الهائل من «التشابه» في اللغة والموضوعات والتشكيل اللغوي والموسيقي .

صحيح هو التفسير او التبرير بان التماثل والاشتراك في ملامح متقاربة «نتيجة كونها تعيش تجربة مشتركة وتتلمذعلى جملة من التجارب الابداعية التقدمية في ادبنا .» الا اننا مع ذلك لاينبغي ان ننسى القوى الذاتية للشاعر فهي غالبا ماتكون الفيصل في ابداع هذا وفشل ذاك في التجربة نفسها . ان تاريخ الادب والفن والفكر شهد في كل العصور فترات عاش شعراؤناوفنانونا ومفكرونا تحت الظروف المشتركة ، محلية او عالمية ،ولكن الظروف المتشابهة لاتقود دائما الى نتائج متشابهه خاصة في مجال الفكر الابداع .لان للقوى الذاتية (الموهبة . الثقافة ...) الحكم الاول والاخير . وقد ادرك بعض الشعراء الشباب هذه المشكلة ، مشكلة التشابه وطغيان «اللعبة الشعرية» وتراكيبها الجاهزة .ورجعوا باسبابها الى انهم يعيشون نفس الفترة الزمنية ويعاصرون نفس الهموم الحضارية والتأريخية .. ولكن الى النضوب اللغوي لديهم وعدم امتلاك التجربة الحياتية الحقيقية ...الخ(١١) ولكن بصاحب هذا الراي ــ عبدالحسين صنكور ــ قد نسى قولته الاولى : بان الشاعر لا «الحرفي» هو الذي يستطيع ان يؤدي مهمة كتابة القصيدة الجديدة بعيدا عن كل هذه الالاعيب .

يعني ــ مع كل هذا ــ يمكننا ان نستشف افاقا لبعض الشعراء الشباب مثل : مرشد الزبيدي ،عبد المطلب محمود ، هاشم شفيق ، غزاي الطائي ،خليل الاسدي ــ مصطفى عبدالله ، خليل المعاضيدي ،ساجدة الموسوي ،بشرى البستاني ....الخ كأن نقول : ان لهذا قدرة على التركيز ،ولذلك بدايات جذابة ، ولثالث عبارة شفافة ، ولرابع مقدرة على المحاورة ، ولخامس امكانيات في تفجير الايقاعات واستغلال النغمة (التفعيلة) لتجسيد ما يجدر بالاصوات ... وهكذا .

ولكننا لن نستطيع ان نزعم بوجود مايسمى عادة «بالاسلوب الشخصي» هناك ملامح هناك اصوات ،ولكنها لم تتجسم بعد ! وليس من حقنا ان نطالبها بذلك ، وهي ماتزال في مرحلة النشوء والتطور !
مرحلة النشوء والتطور !

الظاهرة البارزة الاخرى : ندرة الجديد . والحال ان هذا الجيل استمرار لجيل الستينيين ولكنه واقع في اسرهم . وبعبارة اخرى ليست هناك محاولة جدية تلفت النظر للخروج من اسر الستينيين .

صحيح ان مرحلة الستينات او جيلها كان جيلا قويا واسرا لدرجة انه استطاع ان يضطر بعض شعراء الخمسينات والرواد الى مجاراته والكتابة وفق منظوره الفكري وتشكيله الفني خاصة ، بل حتى انه اوقع البعض في بعض من لعبه الشكلية .

وصحيح ايضا اننا نجد بعض الاصوات الشابة الجديدة والواعدة بحيث يمكن ان يشار اليها عند الحديث عن الشعراء الشباب ، ولكنها لقلتها من جهة ، وقلة عطائها المتميز ، اولانها لم تحاول تطوير بداياتها الجيدة، من جهة اخرى ، تجعل ، النقد في حرج من امر التنبوء بمستقبلها او الحكم لها بالفرادة .

يعني على سبيل المثال ايضا ، يمكن ان نقول ان اصواتا مثل : عبدالمطلب محمود ، خليل الاسدي ،كاظم الحجاج ، مرشد الزبيدي ، كاظم جهاد ، هاشم شفيق، زاهر الجيزاني ، هادي ياسين علي وغيرها .. اصوات واعدة . ولكن بعضها مايزال «مختل» المستوى بين العلو والسفل ، بين المباشرة والرمز ، بين الواقعية والفانتازيا والهلوسة ..بل اننا ليمكننا القول : ان بعضهم هبطعن مستواه الذي بدأ به . هبوطا «مفجعا» وبعضهم تحس وكأنه قد «طلق» الشعر فلم نعد نسمع له صوتا .

قد تكون لهذه الظاهرة ايضا اسبابها الموضوعية والذاتية ، وهي رغم انها ليست خاصة بهذا الجيل وحده الا ان المؤسسات الثقافية والمنظمات الادبية ، قادرة على تحليلها ومعالجتها ان ارادت .

يعني اننا هنا ، يجب ان نعترف باننا امام (خليط) متجانس ولامتجانس في الوقت نفسه ، مع نفسه او مع غيره لذا فان الحكم على اية ظاهرة سيكون حكما عاما بالضرورة ومع مايبدو في هذه اللهجة من تشاؤم ، فاني متفائل بصدد بعض الاسماء التي تحس معها ، حتى في حال مايسمى باللعبة الشكلية ، ان لديها شيئا تود ان تقوله ، وامل انها سوف تقوله .

اما وقد قلنا بان تجربة الادباء الشباب تجربة تستند بحكم الضرورة التاريخية الى تجربة الجيلين السابقين ، فانه يبدو طبيعيا جدا ان نجد في ادبهم الكثير من ملامح التجربة الفنية لهذين الجيلين ، او تجربة جيل الستينات بالذات . فالعدد الذي اصدرته (الكلمة) خاصا بمن اسمتهم (شعراء مابعد الستينات) يكشف بشكل لايقبل الشك عن :

**١ ـ التناقض الصارخ بين النظرية ( الدعوة الى كتابة قصيدة يومية ) والتطبيق . اي القصيدة اليومية التي هي «طموح لالغاء الطرح اللغزي والداكن والمتخبط لهموم وتطلعات الحقل والمعمل والشارع والذي يحمل معه اقصى انواع الفردية او اسوأ اشكال الشاعية ،وفي هذا سقوط للحدث عبر معالجة غير موفقة»(١٢)**

وهو من الوجهة هذه يقع في المفارقة نفسها التي حصلت بين (البيان الشعري) للستينيين والنماذج الشعرية التي قدموها .

صحيح انه ثمة توجه نحو الخارج لديهم اكثر منه نحو الداخل على العكس مما هو لدى الستينيين عمليا ـ ولكن هذا الفارق ليس بالكبير ، او مجرد فارق ظاهري ـ خاصة واننا مانزال نرى شخصية البطل (الفرد) اكثر طغيانا على شخصية (البطل الجماعي) . فما يزال (الجسد) يمثل مملكة الشاعر ، وخطاه الفاتحة اشواق المدن المصلوبة ! ومايزال يرى في نفسه انه الكل والكل هو : مقترنان لايلتقيان . !

وحيث يتخذ الشاعر هيئة الرسل . او صوته (صوت النبوءة) و (يدخل عصر النبوءة ، خطوه وخارطته ولغته) .

وليس لنا ان ننكر عليه ذلك ، الا اننا نتساءل ازاء هذا التناقض : بين هذا الادعاء ، وبين ان يكون حلمه موغل في المدن ، ولكن خطوه نبي لم يزل يسكن المفارة !؟

هذا فضلا عن ان (المحذورات) التي حاولت تجنبها قد سقطت فيها ، ككسر التراث داخل القصيدة ، والعجز عن ايجاد (قصيدة الفرح الثوري) الحقة الا في المناسبات وفي بعض لحظات من الصفاء :(اطعن الحزن في الخاصرة ..) والدعوة الى ابتكار زمن ناضج .

واستثني ايضا ديوان (الاغنية والسكين) لبشرى البستاني الذي يكاد جمعية يشرق بالفرح ويشرح الصدر ـ فرغم التناقض في العنوان ـ الا انه ديوان يملاء النفس ثقة ، والقلب بهجة ، والروح املا :

**بالزهـو نطلـع ،**
**بالفخار تجول مابين الخليج وبين واحـات**
**الرميلة طافحا بالرفض ،**
**يشتعل البنفسج في خطـاك ،**
**يلوب قلبـي :**
**يابهي الطول مر بشرفة المشتاق ،**
**يازيـن الشـباب ،**
**الوب :**
**ياذا الطلعة الغـراء ..**
**مـر بشرفتـي .**

وكذلك معظم قصائد عبدالمطلب محمود ايضا تتوهج بالامل العربي المقبل . ان عبدالمطلب يكشف عن ايمانه والتزامه اكثر من اي شاعرا اخر ، ومثله خليل الماضيدي ، خاصة في قصيدته (ان في قمصاننا وطنا ساخنا) وساجدة الموسوي في (زهرة بابلية) .

ان بشرى البستاني تعلمنا كيف يمكن ان يشع الفرح في الشعر حتى في حالات (النفس الاخير) او بين اوساط الفقراء المدقعين(١٣) بينما يتعلم مصطفى عبد الله السرور من خلال مشاهدته لانفراج اسارير الناس بعد صمت طويل :

فالشكوى ياوجهي ليست دربا
لكن الحزن الواحـد بالعـيد ،
لايسبقه فصل ، او تتعب منه الاشجار .

٢ ـ ويكشف ثانيا عن مدى تاثر جيل (مابعد الستينات) بجيل الستينات . ويلاحظ هذا بشكل خاص وكمثل ليس الا ، في جعل التدوير هو الشكل الغالب ، بل يكاد يكون الاوحد فمن مجموع (١٨ قصيدة) ـ عدا قصائد النثر ـ نجد مالا يقل عن (١٧) قصيدة يحكم التدوير شرطها الفني ، سواء كان تدويرا كليا او مقطعيا .

والتدوير بالصورة التي نجدها حديثا ،هي من معالم الجيلين السابقين ، رغم انها نضجت في بعض قصائدهذا الشاعر او ذاك،ومن حق الشباب ان يستفيدوا من هذه التجربة وينموها دون شك ، فهم الورثة الشرعيون لكل التراث العربي ـ قديمه وحديثه .

ولكن الذي حصل اننا نجد اغلب الشعراء الشباب الذين كتبوا قصائد مدورة ،لم يدركوا طبيعة العلاقة بين التجربة الداخلية والتجربة الفنية ، وبالتالي فقد وقعت معظم قصائدهم من هذا النوع ـ رغم نجاح بعضها ـ في حالة الانفصام بين التجربة وشكلها وبدت كمن يلهث وراء العروض لوصل نهاية الجملة ببداية الاخرى .

ليس هذا في الشعر وحده ولكن في القصة ايضا

نجد حالة الانفصام هذه بين التجربة وشكلها . حيث نجد احيانا شكلا متطورا ولكنه خلو من المحتوى المتجدد. وهذه مشكلة مهمة يجب الانتباه لها .

لاشك انه ثمة شيء جديد في تجربة الشباب هذه اعني التوجه نحو الواقع والالتصاق به . والاصداد عنه في كثير من نتاجهم ـ بل اغلبه . وهذا طبيعي ايضا ذلك ان فترة «الهيام» بالادب والفكر الوجودي التي واجهها جيل الستينات مثلا لم يمر بها جيل الشباب ، او لم يعاصروها ، كما لم يعيشوا هجمة ادب السريالية الجديدة وادب اللامعقول ، لانهم على الاقل ـ لم يعيشوا ظروفا لامعقولة ! فهم قد عاصروا وعايشوا انحسار هذه الالوان من الفكر والادب الليبرالي المتوحش ! من جهة ، واستظلوا بمظلة التحولات الثورية والمناخ الجبهوي الجديد ، والانفتاح على الادب والفكر التقدمي من جهة اخرى .

ولكن هذا لايعني ان جميع ادب الشباب يصدر عن هذا «الانفراج» التاريخي في الفكر والحلم . وهذا هو موضوع التساؤل ! ان نجد لدى هذا او ذاك من الادباء الشباب الاجواء الكابوسية والجنسية المتوحشة نفسها التي «صدرها» لنا الادب الوجودي «اللامنتمي» واللامعقول والكافكوى .

نحن لانزعم ان المناخ العام لاتشوبه شائبة بحيث لم يعد ثمة وجود لما يبعث على «الكوابيس» او يستدعي النقد ـ وباب النقد لحسن الحظ مفتوح على مصراعيه ـ ولكن مع وجود الكابوسية ـ على فرض ثمة فرق كبير بين وضع اجتماعي سابق يصطنع الكوابيس ووضع جديد يحاول قلع ماهو موجود من مخلفات كابوسية .

وغالبا مانجد هذه الكوابيس ناتجة عن وضع اجتماعي معين ، كالمدينة ، حيث الشعور بالضياع والانسحاق والمسخ ، ونجد هذا لدى بعض شعراء الموصل الشباب خاصة ، وخاصة ذنون الاطرقجي ، حيث الاحساس بالقرف والانسحاق : بوجهي الضائع في دروب اغبياء ( و احسني حيا بلا حياة ) . ولعل ديوانه (الترجل عن صهوة البراق) في معظمه يسري فيه هذا «السم» من الشعور باللاشيئية ، رغم بعض الومضات هنا وهناك .

لهذا فأن الاحتراز الذي «احترزته» (الكلمة) كان بالغ الدلالة اذ قالت في مقدمة العدد الخاص بشعراء مابعد الستينات :

« ولاشك ان المقدرة على استيعاب تلك التحولات ـ يقصد الكاتب التحولات النوعية الضخمة التي تشهدها حياتنا في شتى جوانبها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية .. ص٣) .لا شك ان المقدرة على استيعاب تلك التحولات وتمثلها لن يكون مرهونا بالانتماء الزمني وانما بالانتماء الفكري الذي يضع الشاعر في دائرة لانحياز الثوري الى جانب المكتسبات الوطنية وفي صف التقدم واضعين في الاعتبار الظرف لموضوعي لذي وجد الشاعر نفسه تحت مؤثراته .»ص٤ .

اما بالنسبة للغة والبناء الفني لشعر الشباب ، فالحق نقول : اننا نجد صعوبة في ان نقول ان هناك مستوى معينا ، ففي الوقت الذي نجد اللغة تصفو وتشرق احيانا ، والشاعر يظهر مقدرة طيبة في التحكم ببناء قصيدته ، نجد الشاعر نفسه يظهر ضعيفا غيرمتوقع في قصيدة تالية ، حيث اللغة الجاهزة والعبارة المستهلكة ولانفلاش في بناء القصيدة وضياع التجربة في متاهات وتداعيات لاعلاقة لها بالفكرة او الحدث المركزي ، اللهم الا الولع بالصورة والتعابير التي يعتقد انها ستثير دهشة القاريء او السامع ؟

وهذه ان دلت على شيء فانما تدل : اما على عدم نضج في التجربة ، واماعلى ضعف في القدرة على التعبير والسيطرة على تجربة ناضجة . وتدل على تساهل في مجال الابداع .

ان هناك في الحقيقة قدرات ومواهب تنم عنها كتابات عديدة للادباء الشباب ، ولكن يبدو عليها انها غير منظمة ، ولما تزل بحاجة الى صقل ،وعلى الادباء الشباب ان يأخذوا انفسهم ماخذا صعبا . ان السهولة في النشر التي وفرتها لهم الصحافة التقدمية في البلد ، لاينبغي ان تضلهم عن حقيقة مهمة ، هي ان النشر وحده لايخلق اديبا . فكم من «كتاب» ملؤوا الوف الصفحات لكنهم كمن لم يكتب شيئا بل كانوا عبئا على المطابع والقرءا ان العبرة ـ في الفن ، في الجهد والضنى ـ في الابداع . وتلك مسؤولية الشباب انفسهم ، ومسؤولية الصحافة الادبية ايضا في ان لاتفكر بعقلية من يملاء «شاغرا» ،بل ان تفكر بعقلية من يريد ان يساهم فعلا في تنمية مواهب ناشئة . ان «الغش» في الادب والفن كالغش في التجارة وان تتوافر فرص النشر والرعاية للشباب والناشئة ، شيء عظيم ومفرح دون شك . ولكن الفرص والرعاية هذه قد تكون سلاحا بحدين . وعلينا ان نتجنب الحد المثلوم !

اما عن الصورة الفنية ، فيبدو ان معظم الادباء الشباب يعتمدون الاستعارة الجزئية ، والمباشرة ، حيث القصيدة «وحدات» تتلاحق بدلا من ان تنمو نموا طبيعيا، يضطر الشاعر احيانا للتخلص من تداعيها التلقائي الى تقطيع القصيدة ، وبالتالي تقطيع الصورة الكلية الى جزيئات مرقمة ( ١،٢،٣ .. الخ ) .

ليس هذا شيئا سيئا دائما . ولكن حين تفقد السيطرة على الصورة وتتفلش التجربة . يغدو الامر بائسا .

لماذا يلجأ الشاعر الى الكتابة قبل اختمار التجربة؟
لماذا يستعجل النشر قبل ان «يثقف» القصيدة ؟

لاشك في ان ثمة قصائد جميلة تتفتق عن مواهب وامكانات خلاقة ، ولكنها نادرة للاسف .

والغموض اذا كان ظاهرة ـ لانلح عليها ـ لازمة للشعر في كل عصر ومكان فأن شعر الشباب هد الاخر تلزمه هذه الظاهرة . ولكن نحن بصدد ماهو مرضي او غير مبرر . واذا كان نمط من الانماط العديدة للغموض يرجع الى الظروف السياسية وقلق الشاعر من الكشف عن نواياه تجاه السلطة او المجتمع ـ وقد اكدت قصائد عديدة لبعض الشباب ان هذا القلق غير موجود ـ فانه ـ اي الغموض ـ في ظروف الثورة والجبهة يكون مدعاة للتساؤل او الاتهام قال عبد المطلب محمود في شهادته :(١)

« نعذر الشعر ان يكون قبل بداية المسيرة الفعلية للتغيير ، بعيدا عن الوضوح في مضامينه ... ولكنه ، وبكل تأكيد ، غير معذور ان يخرج على الناس مرتديا زيا لايتلاءم وحدقات عيونهم ، في وقت يكونون فيه اكثر تفتحا ووعيا ، لانهم عندئذ سيرفضونه من حيث لامبرر لهذا الزي مع وجود ماهو اكثر بساطة منه ، وحيث تكون ثقافة الثورة موجهة لغالبية ذات مستويات متدنية تجد في الامر لامعقولية واضحة .» .

انك لتستغرب ، بل يمكن (للاقلام) ان نعلن عن جائزة كبيرة لمن يستطيع ان يقول لنا ماذا اراد الشاعر في قوله :

( تطوف علي السماوات في جسدي/مدها كاهن الجزيرة يمتهن/الغيب والجسد المنحني في انتهاء/الخيوط العتيقة ،خلف امتداد/العيون التي /مد فيها القمر/ غرفة/حد فيها مطره/... )

ومثل هذا التعبير المضحك ( سمراء .. اني اعشق امراة لاينبع من عينيها النفط )!؟

فليس بالنفط وحده يعشق الانسان !؟

يبقى ان نقول اذن ـ ونحن ازاء ركام من الشعر الذي لانخرج منه بشيء ـ ان الشاعر نفسه لايدري ماذا يريد ان يقول ـ او انه يجد نفسه مدفوعا الى كتابة الشعر دون ا نتكون هناك قضية واضحة في ذهنه . وهذه حالة معروفة ، ومحللة تحليلا سيكولوجيا . ولكن هذا ليس اعتذارا عنهم . لانهم لا يخضعون لنفس الشروط الحياتية التي خضع لها اولئك ـ ادباء الغرب خاصة ، بل وحتى جيل الستينات .

كما ان هذا لايتعارض والقول ، بان من السمات البارزة لشعر الشباب هو تفاعله الحي واليومي مع الواقع المحلي والعربي والعالمي .ولكن (بارومتر) هذا التفاعل دائما هو تصاعد الاحداث والانتصارات والتحولات الثورية ، او الانكسارات في خارطة العالم التقدمي .

فهو اذن شعر يشع بالبسمة عند الانتصار ، ولا يقنط عند الانكسار . لقد طرأ تبدل في سيكولوجية الشاعر الجديد دون شك ، عما كانت عليه سيكولوجية الشاعر في الستينات ، وخاصة بعد نكسة حزيران١٩٦٧ . والانتصارات التي حققتها الثورة في التاميم وقيام الجبهه ... ولم تعد اشعار الهزائم مصبوغة بمثل ذلك السواد الكالح والقرف ازاء النفس والعالم الذي ساد فترات سابقة .

فهو يرى ـ رغم كل الاوجاع التي زرعتها الفجيعة، القادمين ، بباصرة ووعي جديدين :

**( ويجيئون : ابصرهم/من يسار الطريق الموشاة بالاضحية/وبالنار ، انا حصدنا لهم/كسر القلب ارغفة، فرحا ، أغطية .**

**انهم سادة الضوء/ياتون من بطن اوجاعنا المبحرات/ على الرمل تاريخ عشب تآكل/تاريخ عشب نما ../من النار ياتون ، من جوعنا ، انما هم السادة الفقراء.)(١٤)**

اذن ليس غريبا ان نجد نقدا لهذه الممارسة الاخلاقية او الاجتماعية او السياسية ازاء هذه القضية او تلك ، وليس غريبا ان نلمس احساسا بالخوف او قلقا ازاء العالم ، او احساسا بتلوثه . ولكنا من الوجهة الاخرى لاترى هذا الخوف او القلق او الاحساس بالتلوث من وجهة نظر القصيدة ، الا على انه طاريء ، او ان حضوره لامشروع ، او هو في طريقه الى الزوال .

فدائما هناك رؤيا لما وراء الخوف والارث المظلم ، ودائما هناك حلم بان المدن القديمة والاحلام القديمة كلها معرضة للنسف لتقوم على انقاضها ـ او على ارض جديدة ـ مدن جديدة واحلام جديدة :

**( احلم انني قيامة جديدة**
**مدنها تقبر ثم تنتشر**
**جديدة كالصبح ، كالميلاد )(١٥)**

**فالخوف طاريء ، والفرح هو الابدي :**

**( ثلاث خطى وتجيء الولادة ..**
**ثلاث خطى ويجيئكموا الفرح الابدي )(١٦)**

**ـ ٥ ـ**

يجب ان نقر اخيرا ان كثرة «الكم» من الشعر الطاغي على «النوع» جعل من الصعوبة تحديد الملامح والافاق تحديدا دقيقا ، ذلك ان اي حديث عن حركة شابة ، في طورها الاولي من العطاء لابد ان يكون اغلبية ـ ان لم تقل كله ـ في نطاق العام . وعدم ذكر اسم هذا الشاعر او ذاك لايعني اننا اقصيناه عن وعينا ، فهو داخل في نطاق هذا «العام»(١٧) كما ان ذكر اسم لايعني امتلاكا لخصوصية ، بل هي خصوصية مستمدة من «العام» من جهة ومن «الخاص» من جهة اخرى .

فعندما نقول مثلا ان لبعض الشعراء قدرة على البداية بداية جذابة وموفقة ، وتمكن من الامساك بالفكرة وتطويرها ، وبناء القصيدة والوصول بها الى نهاية مقبولة او منطقية ، مثل : خزعل الماجدي ، غزاي الطائي ،عبد المطلب محمود ، مصطفى عبدالله ، خليل الاسدي ، ساجدة الموسوي ...الخ لايعني اننا «نخص» هؤلاء وحدهم بهذه الصفة ، كما لايعني ان كل ماكتبوه له هذه

«الخصوصية» . فخزعل الماجدي مثلا في الفترة الاخيرة، فقد كثيرا من نقائه الشعري الاولي ، بحيث اننا لانلمس في شعره الاخير ، تلك المعاناة التي كنا نحسها في بداياته

وكذلك يمكن القول نفسه في مسألة اللغة . فالقول بان للمعاضيدي وبشرى البستاني وهادي ياسين وكاظم الحجاج وغزاي وسلام الواسطي .. مثلا لغة جيدة وقدرة على التوصيل ، واحيانا جميلة . لايعني ذلك انهم بدرجة واحدة ، بل هناك داخل هذه «العمومية» خصوصيات : فمصطفى عبدالله يتميز عموما بالتركيز ، وكذلك موقف محمد عندما لايطيل فيقع في «حلبة» ناضل العزاوي . وقصيدة الماجدي تتميز بالتمازج الحاد بين اللغة والجيزاني بالميل الى الجزالة والرغبة في الاستطراد في والاحساس . والمعاضيدي بالشفافية والانسياب . الصور بحيث ان قصائده غالبا ماتكون بحاجة الى التشذيب . والحجاج بالاعتماد على التراث والقدرة على استغلاله : لغة وفكرة . وفاروق يوسف بانفصام اللغة عن الفكرة . فالقارىء لهما كقابض على الريح ! وذنون الاطرقجي بالاستطراد و«المنطقية» . ولكن لصوته هديرا كهدير البحر حينا ، وهدوءا كهدوء البحيرات حينا اخر. ولهاشم شفيق قوى مختزنة لايطلقها كلها ، رغم ميله احيانا الى المباشرة الا ان لاسلوبه شخصية الشاعر . ولغزاي الطائي محاولة جادة في التوفيق بين ارائه في القصيدة التي «تعبر وبشكل خلاق عن حركة الجماهير وهمومها ونضالها القومي» كما قال . وبين حركة القصيدة وايقاعاتها وفكرتها واستيحائها للتراث وعنفها الثوري مع ميل الى المباشرة مؤخرا .

ولشاكر لعيبي تجربة تحس انها تجربة شيخ ولكن لغته لغة طفل ، مكتنزة بقلق دفين ، ايمائية ولكنها معبرة .ان شاكر لعيبي يود ان يفتح قلبه للفرح و( الساحرة الوطنية) ولكنه حين يصطدم ببعض مظاهر الواقع .. يبكي !(١٨)

ولساجدة الموسوي مكانة متميزة بين الشعراء الشباب او الشاعرات الشابات فهي تمتلك قدرة طيبة على التجسيد بالصورة والحركة والديالوج والرمز . فرموزها ــ رغم محدوديتها (الطير والبحر) خاصة . الا انها تتفجر تلقائيا كما يتفجر النبع . ورغم ان قلقها قلق الفنان الذي (يهاجر به في سماء غريبة) الا انها تفيض بالصفاء والعطاء كالارض او كمن يحس ان الارض اديمه هو الارض :

**( واحسست ان لجلدي زرعا**
**احس به ينمو .. وينمو**
**خفيفا وغضا ) .**

ان ساجدة في بضع سنوات تطورت كبيرا وتحس ازاءها ، انها تحس فعلا بمسؤولية ازاء فنها . فلغتها بعيدة عن الهشاشة ، ولموضوعاتها بعض الفرادة ، انها وبشرى البستاني تشكلان تطورا ملحوظا اكثر من اي شاعرا اخر . او شاعرة اخرى على العكس من زهور دكسن (وهي تختلف عنهما في السن والتجربة) التي لاتكاد تجد نفسها بعد .

ولابد ان اشير اخيرا الى قصيدة ( واشياء عن موت عامل البناء مسعود ) لهاتف الجنابي . (والنزهة) لمصطفى عبدالله . فجميعها ببساطة لغتها ، وسيولتها الشعرية العذبة ترجع بنا الى ماقبل اكثر من ١٦ عاما . اي الى الاسلوبية الشعرية لسنوات مابعد ثورة ١٤ تموز ٥٨ . والى عالم سعدي يوسف في ( ٥١ قصيدة) و (النجم والرماد )خاصة .

وليس هذا غريبا . فانك لو فتشت هؤلاء الشباب جميعا لوجدت تحت اثواب كل واحد منهم . شاعرا ستينيا او بعض شاعر ستيني .او بعضا ممن نهجوا نهج الستينيين ــ صادقين او صاغرين ــ من الرواد



**هوامش قراءة اولى في شعر الشباب**

(١) خذ مثلا مجلة (الطليعة الادبية) المخصصة لادب الشباب وكذلك (سلسلة كتابات جديدة) التي تصدرها وزارة الاعلام والاعداد التي اصدرتها مجلة (الكلمة) بمن اسمتهم جيل ما بعد الستينات.
(٢) مجلة (الكلمة) ايلول ١٩٧٤ ص٩٥
(٣) المصدر نفسه /ص ٦
(٤) مجلة : بالموقف الادبي .ع (٧) تشرين ثاني ١٩٧٤ ص ٢٢١
(٥) لاحظ بعض شهادات هؤلاء في عدد (الكلمة) الخاص المشار اليه سابقا وندوة الشعراء الشباب في جريدة (الفكر الجديد) والتعليق عليها (٧٦/٣١/١٧٦
(٦) الكلمة ايلول ١٩٧٤ . قصيدة (من اين يجيء الفرح؟)
(٧) مجلة (صوت الطلبة) ع (٨٧) ص ٣٢
(٨) الكلمة : ايلول ١٩٧٣ ص ١١٠ .
(٩) الكلمة : أيلول ١٩٧٤ ص ٦٤
(١٠) الطليعة الادبية ــ آب ١٩٧٦ ص ٦١
(١١) الكلمة ــ ايلول ــ ٧٤ص٦٤
(١٢) الكلمة : أيلول ٧٣ ص ٧٠
(١٣) الاغنية والسكين : ص ٣٤ مثلا
(١) الكلمة ــ ايلول ١٩٧٤ ص ٦٨
(١٤) كاظم جهاد : يجيئون ابصرهم /ص٤٣
(١٥) الترجل عن صهوة البراق/ص١٢١
(١٦) سفر في رمال الجزيرة /ص٣٤
(١٧) من هؤلاء مثلا :(امين جياد ، سعدي السند ، هاتف الجنابي، كزار حنتوش ، عبدالوهاب اسماعيل ، حاتم الصكر ، حميد حسن جعفر . حسن الخياط . علي الانباري ، عبدالحسين صنكور ، عبد الجبار الدوري صاصب الشاهر ، مالك الواسطي عدنان العيسى ، مهدي محمد علي ، عبدالزهرة الديراوي ... الخ ).
(١٨) مثلا قصيدة ( وطني شجرة الحكمة ) في (الطليعة الادبية)٣/١٩٧٥
(١٩) تنبيهان :
(١) لم نشأ ان نثقل هذه الدراسة بالهوامش . والحال انها بنيت على مراجعة شاملة لشعر الشباب في مظانه ، وخاصة (الاداب ، الاقلام .الكلمة .. الطليعة الادبية .الاديب المعاصر . الف باء . جريدة الثورة . وجريدة طريق الشعب ) .
(٢) ازاء الكم الهائل من الاسماء والشعر الذي يطلع كل يوم تقريبا ، جعل من المتعذر الاستشهاد دائما بالنصوص في دراسة محدودة ، فضلا عن ان العدد الاكبر من هذا الكم يمكن حصره ــ من حيث تماثله ــ كما قلنا ــ في شخص واحد !!

امجد محمد سعيد

# وهج الطقس الآخر

باسمك افتتح الكاسَ الاولى
وعلى بركاتِ رذاذ الثلج المتساقطِ ،
ادخل غابة عشقي ..
بك أهبط وادي الدمعِ ،
الخشبِ الأخضرِ ،
والماء الحيِّ
وانفض عن جســدي
رائحة الشــارع ،
والمقهــــى ،
وغبار الغرفــةِ ،
والتلفونَ الاســودِ ،
في هدْءِ سكونك ،
الفظ ما يعلق في شفتي
من زبد الكلمات اليوميةِ ،
والبسماتِ اليوميةِ ،
اعــرى ،
فتعري مثل الثلجِ ،
على منحدرات الانهارِ ،
القممِ ،
الأشجارِ
انا اسكنُ ــ هذي الليلةَ ــ ،
ثــوبَ الريــحِ ،
واحمل في وجهي
قرآن الغاباتِ البريةِ ،

. . . . .

كوني قمة حزني
الأشجار هناكَ ،
ــ على سفح الجبلِ الاعلى
يتملاها الثلجُ ،
ويطبق في شفتيها ،
كالحــب الأولِ ،
....فانتبهي
قدماك العاريتانِ ،
تمران على اللونِ ،
أنتبهي
تتنفس هذي الاعشــابُ ،
وينبض جذع النهرِ ،

....

تعالي نغمضْ اعيننا
او فلنفتحها كالارضِ الممتدةِ ،

....

يلهب وجهك وجهي
وعلى صدري
يهمسُ نبضك كالحمى .. ،
وانا ادخــل بابا
واغــادر بابا
تسلمني الموجــة للموجة،
والغصــن الى الغصــنِ ،
افتتح الآن الوهجُ دمي
واحتفلت نار اليقظــة فيّ ،
تعالي نتماســك في رفقٍ
كرذاذ الثلج المتواصــلِ ،

......

يسقط طير في النهرِ ،
فتتبعهُ ،
تحضنه كفاكِ ،
وتطلقه بسمتكِ الخضراءُ ،
الى قلبِ الغــابةِ ،

......

اسقط في النهرِ ،
أتنشليني ،
البرد يزلزلني ،
والمــاء يغطيني

الموصل



# ملقىً في رائحـة غيابك كالقديس

خزعل الماجدي

ملقىً في رائحة غيابك ..
كالقديس
غـداً .. وغـداً
وغـداً كل شيء *
وكلُ غدٍ لابدَ آتٍ
وتأتــينَ
نأتي معــاً
وننسلُ في برد هـذا العـذاب
لفاتحـةِ النهرِ
نلقيهِ زهَـراً
ونلقيهِ سـراً .. ونمضي
فانســلُ في غفلة الحاجبـين
لعينين واسـعتين حـد السماء
وألقــاكِ ..
بدءُ العذَابات قلبي
وآخرها جســدي
سيدي ياهوانا الكبـير
سيدي يارضانا المكابـر
سيدي ..
ماتُراني أقـول
لليالي التي عاشرتكَ ، استماتت لاجلك
تلك الشـفاه الذليـلات ماارّقتني
وما هزني في التفاصيلِ شيء
وما أتعبتني الليالي الوحيدات والشـعر
أبقى ندياً ، ومن غضبٍ لستُ ادري مفاصلهُ أينَ
أُلقي خطاي ، الليالي التي بين ألفٍ من الشجر الغضّ
في شارع مستكين وفي غرفةٍ ســاهره
تنتهي اليوم للذاكره
ويتكيء الطفـلُ فوق السـيوف
فتّساقط الشـجره
ويتبعها القائلون العشيه
ويتبعها عند منتصف الليل جيش"
من الساهرين ، استقيمي اذن خطوتي فوقهُ
فما عنده غير شـيئين :

صـوت جميل
«وفاكهة» من فتات الموائـــد »
أنت اغترابـي
وسيدتي الوحشـة القاتله

متعب آخر الليل قلبي
يجرعُ الخمرةَ الناشـطة

يرتمي بين سبعٍ من الميتين
هـذا المسـاء

يقابلني من بعيد صديقي
وننتظرُ (المرّ) ، بين المرارات نحنُ الحماسَ ، الجنون،
الخراب

ومائدتي المورقـه
وتأخذني بين جيشين
أبتلُ بالماء حينـاً
وبالورد حينـاً

ويسرقني كاهن» ليسَ فيه الحماس
ويسرقني ليسَ فيه الجنون
ويسرقني ليسَ فيه الخراب

ولكنه لعنة» منذ ألفين مافارقتني
وقد أرقت فيّ روحـاً
واشعلتِ النـومَ

ملك» لعشرين مملوك .. صوتُكَ
انتَ الذي قال يومـاً
وكفاك فوقَ جبيني

وعيناكَ في الغيم :
« هذا طريق طويل
وآخـره المـوت »

فاقفلتُ في الحلمِ نافذتين : المطرْ
ونهراً احاوره كلَّ ليله
فهل بيننا من كـــلام !

★
★

الصبوةُ الآن في الروحِ تمتدُ نخـلاً
وامتدَ نهراً ينـيرُ الحجـر
ويتقدُ الماءُ عشباً ودفلى
وتنفتحُ الزهرةُ ـــ العمق

يُفضي الزمان لعينين ، هذا العذاب اللذيذ
واغصانه العافيه ، ادخليني السماوات اجري
أسحبيني الى عشبةٍ في الحقـول

يباركنا اللـه
كيفَ ابتدأنا
من الطين ، كيفَ انتهينا الى الطين مستوحشين
لنا النبتةَ المرّةُ القاتله

لنا الخلوةُ المشتهاة
لنا نفسنا والحقـول
المراراتُ فيّ
المناراتُ فيكِ

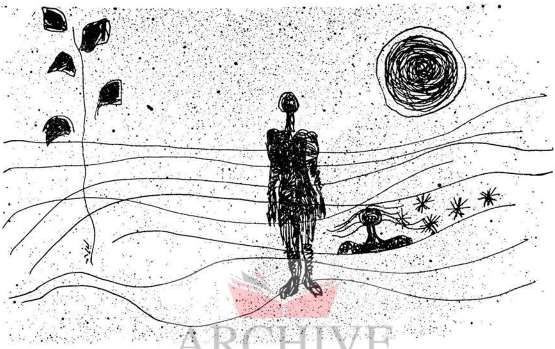
الذينَ اقابلهم أتعبوني ، ماكنتِ لي
وماكنـتُ ..
كان الرجـال الأبيونَ
تلك المصيبات لي
ولي بعض وجهي

★

صديقـان ..
كفي وكتفاك
لا زهرة» في المضيقِ ولا الماء ، نحن ُ اللّذان
ابتلانا هوانا

بان نودعَ البحرَ سرّاً
وان نطأَ العشبَ سـراً
وان ندخل الغـابةَ الصـافيه

وان نحلُم العُرَ
شيء» من العمر يمضي
وماكنتُ الا" الـذي كان
شيء وينفتحُ البــابُ للقـبرِ
كيف انتظاري !
وفي الشفةِ الوجدُ





ليل" من الناسِ يمضــون
هذا الحنين الذي تحتمي وردة" فيه بين العيون
وتنتظرُ المــاءَ

مثل الحبيبات في الصبحِ : طرفٌ خجول
وايماءة" بالأصــابع
هذا الحنين الذي تحتمي وردة" فيه

مثل الجنود الابيين في الارضِ
ليل" من الناسِ يمضــون
هــذا الحنين ..

وتنفتحُ الوردة" الآن في طينةٍ ميته
ويأخذني مركبي ، الموت نصفانِ :
ليل مريــض

ومائدة" كاهله
اذن ..
اشتريهِ المهابةَ والحب

بيت" من الماءِ والزهر عند الصباح
وقافلة" من صبايا العمــارات
حلمي اللذيــذ

وسيدتي المنتقاة التي كنتُ فيها اناسخُ روحي
واستمطرُ الماءَ فيها وأُلقي
على ثديها العامر الفيض بعضَ الفراشــاتِ

تنمو الفراشــات فيها وتخرج
الى شقةٍ ناحله
فيمتليءُ الجســدُ الحلو بالليل

أُفضي اليـه
فلا أجدُ القلبَ

تلكَ المصيباتُ لي
ولي بعض وجهي
ولي لعنةٌ منذُ ألفـين

ماكنتِ لي
ولكنني كنتُ
انتِ التي اختارها الله

بين الجميـلات
بين الحبيبـات

بين الخـلايا ..
وها انتِ ما بينَ مفترقِ اثنين :

نبضُ جليل
وسيدةٌ من ورق

●

**وحيداً أجلس مع صداقة كتفي :**

مرةً ..
كنتِ سماءً رحبةً
والورقُ اليابسُ في الماء

وتأخذنا الضفاف
للقـرى الرحبةِ
للبحر الذي ماتَ .. أفيقي

حجرٌ من فتنة البحر ولله المحبه
**أنتَ يابحرَ الطفوله**

**شدنا من شعرنا ، وازحف علينا**
**مرةً ..**
**واقطف لنا الشمس الخجوله**

★ ★ ★

فهنا ارضٌ من الفاكهةِ المرةِ **

من غصنِ الغوايـه
مطرٌ يسقط في القلب
وتسرقني السماء

**كل سماءٍ موحشه**
**وكل فجرٍ قاسٍ**
**وكل شمس صعبه**

★ ★ ★

اننا نخرجُ من جناتنا الساعةَ
تأخذنا المسراتُ التي في الارضِ
نبني الملكوت
تحزنين الليلة الاخـرى

وتمضي ليلةٌ اخرى وتمضي ليلتان
وانا أبقى وحيداً
في دمي صوت الملايين التي ترقدُ ليلاً
وفي وجنتي الدمعُ والروح في يـدي

وليسَ لقلبي هـدأةٌ او تريـثُ
ولكنني امضي الى حيـثُ اهتـدي
بي الخافقُ الفيّاضُ والمركب الهـوى
ولستُ بعيداً عن قطـوف ذليلـةٍ
ولكن قلبي شامخٌ طـار أو هـوى

* ماكبث ــ شكسبير
** نداء ساحرة من ساحرات البحر
*** المركب السكران ــ رامبو

# الغابة

رعد عبد القادر ماهر

كان يذكر اصحابه ، والصباحات يذكرها ـ جيداً ـ
في الممرات ، كل الخطى تتشابه ، كان يعرف سر
تمايزها .. فهو عينان ملؤهما الماء ،
يدرك كيف تبات على عطش نبتة في الصحاري ؟
ويدرك ان النهار ، أذا طال يعقبه ضجر في الليالي ،
والليالي هي الخمر والسهر المزمن ، الذكريات ، الدخان
القصائد، والسفر الهاجس ،الوطن المبتلى بالوداعات..
والوطن الجسد المتشقق عند النهايات ، والزمن الجرح
تنمو الطحالب، فيالجسد الساحل ـ الرأس، كالشعر..
تنمو .
البحيرات تفتح ابوابها ، وتغوص القلاع التي عند
أطرافها ... البحيرات أولها والسحابات آخرها ـ
كان يذكر اصحابه ، حين غاصت قلاع
ويودعهم .. واحداً ،واحدا .
واحد : مر مستعجلا وحقائبه تملأ الارصفه
واحد : قيل عنه ، أقام ـ على صمته ـ زمناً
بين وخز المصاطب فارغة ، والضمير المعانق
ساحاته كالشجر
قيل : ثالثهم كان مثل المصابيح تبحث عن سفن تائها
ثم اختفى في ظلام المحيطات .. ثالثهم
والمصابيح في أعين السمك ، العشب المتوهج ،
في اللازورد ، الزمرد .. غاصت باسرارها
وانتهى كل شيء ،
ويذكر وقفته ، حين غاصت قلاع .. !
ـ وانت تودعهم .. كنت تجهل اسماءهم واماكنهم ،
ـ الذين تودعهم .. راحلون !! ـ
كالجبال وقفت : « يسدّ مهب الريح من كل وجهة
ويزحم ليلا شهبه بالمناكب »
« وقور على ظهر الفلاة كأنه
طوال الليالي مفكر في العواقب »
وكالماء تصفو ..
وكنت المدينة تبحث عن فاتح ، عاشق
أيغادرها الحب ، حين تذوب على قبلة شفتاها
وحين تكون القطارات جاهزة للرحيل ،
ـ الجنون احتفال ! ـ ،
اذا كان لابد ان نقتل ـ الآن ـ آخر ليلاتنا
والدموع ـ النهارات
تغسل جرح مسافاتنا
واذا كان لابد أن تتذكر :
كنت لي الوطنا ،
ما الذي يحتويني ،
إذا مت ؟

آه شفيع الخطايا !
اذا مت ـ كنت حدودي ـ
أفنى أنا !

★ ★ ★

بادىء ...
تنتهي حيث تبدأ
لامستقراً على حالة
ـ حرقة تعتريك ـ
ولاشجر مد ، نحوك ، أغصانه فاسترحت ،،
وتعللني بالسقوف التي فوقنا
والجنان ماؤها تحتنا
حلم كان ماقد رأيت .. انتفض ،
ربما المغريات انتي وقفت ـ حجراً ـ في طريقك
نعرفها ! ،
ربما البحر صار ـ امامك ـ ساقية
والطواحين مروحة .. ربما
بدل البحر بالنار والنار بالبحر
واصنع لك الفلك ارجوحة
والجبال تمسك بها
هزها ...

هاهنا وهنا .. وهناك .. انتفض
انك ـ الآن ـ أعلى من البحر والنار
حاذر سقوطك
فوق المنى والمنيه !
كان لئلاؤه يختفي ،
زورق يختفي ،
مدن تعتلي صحوتي ..
مدني الأزمات واحلامي الفائته ،
غابة تدخل الروح والريح فيها بأمري
وتسكنها « سندرلا »
أينها « سندرلا ؟ » ، وأصرخ
يا « سندرلا » ...
دمي مهرة ..
وعيوني كتاب السنا
أينها
أينها ياظلام الظلال .
شعلتي تنطفي !
تختفي « سندرلا »
واخرج من غابة تدخل الروح والريح فيها





بأمري ..
وأفتح نافذتي في الصباح
ويسألني الاقحوان :
ــ هل تحبك حقاً
ــ أغاني والجسر والباص
تشهد ..
ــ كانت تحبك صمتاً
ــ أجل .. !!
ثم ضاعت .

★ ★ ★

مهمل ياكتاب التواريخ
ياحائط الذكريات
مهمل كالصدى ..
كالتماثيل في متحف فارغ
...
....
مهمل ،، حين أبصرته ،
قطع الحزن قلبي
ــ أأبصرته ؟
ــ لا أظن
كنت اعرفه طيباً ، رائع القسمات
وكان يسميني ، شقي الازقه ،
وثعلبها الماكرا
ثم مات .. وخلفني ــ بعده ــ حائرا
ــ ياصديقي ، ستهمل ــ يوما ــ هنا ..
مثله !
ــ سيطول الطريق ،
وتنكسر العربه ــ
...
....
صار مأوى العناكب والطير
كان الآله .. ولكنه
واقف ، ظل ، جمهوره الاتربه !

★

هكذا ، مطر يغسل الذاكره
والغبار ــ الرداء .. نفضت
ومازلت تبحث في شارع ،
كان ظل الفنادق ، يحميك من شمسه .
والوجوه تمر ، امامك ،
نفس الوجوه ، الدروب
السنين هنا ، نفسها
فلماذا ــ اذن ــ انت وحدك تذكرها !
أتراك ضللت السبيل
ولكنها الاغنيات :
ــ كلما اتعبته الخطى
سقطت مقلتاه على مقلتي
كوكباً خائبا ــ
ــ كالنزيف .. اشتهيتك ان تنقذي جسدي
من زوائده
وتمنيت ان تحدثي الزلزله
في براكيني الميته ...
مثل برج أنا ،
مثل برج على وشك الانهيار
دقة ،
دقتان ..
صرخة .. صرختان ،
وتنفتح الأرض لي
اشتهي ان أغني لكل القرى
فياذا الجلال الغريب ،
أغثنا من الحزن والعاصمه

ساجدة الموسوي

# المخاض





بدّلي ماء بحرك وأضطربي
آن للأرض أن تستفز البحـار
كما آن لي أن أقـود فمي
صوب نهرٍ اضلّ الطريق
أغيّر سكّته
أغير ضوء المحطات قبل المسـاء
أغـير ضـوء النجـوم
ارتعاشـاتها
ولتكن خطـوة
لم تطأ قبـل هـذا الزمـان
مكـان

بدلي ماء عينـك
بالدمـع
أو برذاذ الصبـاح
دعيني أبدل عـبر اختـلاجٍ ،
المواسـم في الارض والمـوجِ ،
أصـداء لحنـي ،
وأنظـر عـبر زجـاج الدموع
إلى قـدري المضطـرب

★ ★ ★

كآخـر ليله° ،
تمر بعمـري

أريـدكِ
أو طـــرف الجبـل
بين دمي وخطـاي
كأول ليلـــه
تمــر بعمــري
أريـــدك
أمّـاً تحيطين صـدري بصـدركِ
تحكين لي قصـــةً
عن نبيٍّ جديـد سـيأتي
يدق نوافذنـا سـاعة النـــوم
حتى يضيع الكـــرى
وتســـقط في الارض
كل النجـــوم

★ ★ ★

أنا طفلة النخـل
والقـدر المضطـرب
حملت المصابيـح في وسـط البحـر
وأنطفـــأت
ثـم أوقدتهـــا
غالها المـوج وأنطفـــأت
ثـم أوقدتهـــا
طـال بي الليـل وانطفـــأت
لم يكن غـير إيقادهـــا بدمـــي
غـير إن دمـي شـحّ هـذا المســاء
وليـس أمـامي سـوى
البحـــرِ
لا بـد من خطـــوةٍ

آتيـــــه
بدّلي ماء وجهـك
ظمآنـة ان أخوض مياهاً جديـده
واحمــل في غيمــة الرأس
دمعـــاً جديـد
يغني مع الريـح لو هبـت الريـحُ
صـوب الجنـــوب
يغني مع الريـح لو هبـت الريـحُ
صـوب الشـمال
يغني ويحلـم
بالعيـد يأتـي ...
ويحلـم ... يحلـم ...
ثـم ينـام

★ ★ ★

بدّلي ماء وجهـك
واختصري لحظـات المـرارة
إنك في سـاعة الحـب تختصريـن
بدلي ماء وجهـك
لمـيّ بقاياكِ للموسـمِ القـــادمِ
حـين تنضـج تحت غصـون الشـتاء
قطوف من العتمة المقمـــره
تحـط على جسـر صوتـي
عصافيرُ خـائفةٌ
تشـــتهي أن تقـــول
وأن لا تقـــول
وأن تـدرك الافـــق
أو تنتهـي

# الحب للشارع الدائري

سعدي علي سند

« ١ »

كان يخرجُ عند الصباحِ من الشارع الدائري
كان يرجعُ عند المساءُ الى الشارع الدائري
كان يستقبلُ الزمنَ المتقدمَ بالخيرِ نحوَ مرابعِنا
ويُشاغلهُ ـ رغمَ أفراحه ـ الحزنُ ،
ماحدّثَ الأصدقاءَ عن السرِّ ،
كان الشحوبُ يعشّشُ في وجنتيهِ !! ،
لماذا يعشّشُ في وجنتيهِ الشحوب ٠٠٠٠ ؟ ،
وحـيداً ،
يشاغلُ كلّ العيونِ التّي تقرأُ الحزنَ فيهِ ،
يحملقُ في الشمسِ دون إرتعاشةِ جفنيهِ !! ،
هل أحرقَ الشوقُ جفنيهِ ٠٠٠؟ ،
عند الصباحِ يردّدُ شعراً جميلاً ،
تساءلتُ عنهُ عشيّةَ يوم الخميسِ بثالثِ نيسانَ ٠٠ ،
قالوا :

« تخطّى هوى الشارع الدائري
الى جهةٍ يخبّىءُ بين الضلوعِ كتاباً يداهمُ بعضَ العباراتِ ،
ماقالَ شيئاً ٠٠٠٠ ،
ولكنّهُ متعبٌ منذُ ليلةِ أمسْ ! »

« ٢ »

تغيبينَ عنّي ٠٠
فتظلمني حسرةُ الحبّ حتى أذوق المرارة ٠٠٠



وأسألُ عنكِ الكتابَ الذي قدّستهُ الضلوعُ
وطرنا بأسرارِه الحالمه
وأسألُ عنكِ الليالي التي سهّرتني وتشهدُ : اني بكيتُ ،
واني شكوتُ لكلّ الشوارعِ حزني
تروحينَ عنّي ،
فتظلمني حسرةُ الحبّ حتّى أذوق المرارة
وأسألُ عنكِ الغصونَ الصغيرةَ ..،
أسألُ نفسي ،
وبابَ الحديقة ،
والشارعَ الدائري ،
وأسألُ عنكِ عذابَ المدينة ، أسألُ حتّى أموت
وأحلمُ بالحبّ ، أحلمُ حتّى أموت
وحتّى أمـوت ....
وحتّى أمـوت ....

« ٣ »

ربما كانَ يحلمُ بالحبّ في الغرفة الجانبيةِ ! ،
هاهيَ ذي الدمعات التي يتجرعُها آخر الليلِ
جامدةٌ فوق وجهِ الوسادة
مطبوعةٌ فوقَ وجهِ الوسادةِ ... ،
منقوشةٌ .. ،

لم يكاشفْ بها أحداً .. ،
قد يكون غريبَ الهوى ... وتوارى ... ،
ليبحث عن خبزهِ وشؤونِ الحبيبةِ ،
عند الصباحِ يردّدُ شعراً جميلاً ،
لماذا يقولُ له الشارع الدائري :
« أحبكَ ... أنت الغريب .. » فيبكي .. ؟
إنّ عينيهِ بارعتانِ ،
وفي وجههِ يلتوي التعبُ الوطنيُّ ،
وأحلامُ أخوتهِ ،
وبناتُ محلّتهِ ،
والصغار ،
أحسّ بغرفتهِ الجانبيةِ تلصقُ جدرانها ،
وتضيقُ بهِ ،
كلّ الممراتِ يعشقُ .... ،
كلّ الشوارعِ تمنحهُ وجدَ أسرارِها ،
كان شخصاً ذكيّاً ، يلوّحُ للحبِّ في ساعةِ الصفرِ ،
في ساعةِ الصفرِ لا يذكرُ الحبَّ غير الجياعِ ،
ولا يفهم الحبَّ غير الجياعِ ،
تُرى ....!!
هل يصوغُ من الجرحِ حبّاً؟
لقد علّمتهُ المحبةُ أن يتقرّبَ للناسِ ،
ينحازَ للفقراءِ ،
ويفتحَ للشمسِ نافذةً يتنافسُ من حولِها الخيرُ ،
كان وحيداً .... ،
يقولُ لكلّ الممرّات : أهلاً
ويندّسُ في الغرفةِ الجانبية .....

« ٤ »

تمرّينَ .. ، والشارعُ الدائريُ إنحنى لأميرته .. ولأخوتها المرحينَ ، فأمسكُ قلبي .. ، وأرسمُ مبتشراً بالطباشيرُ « عاشقة » ... ليسَ يوسعُها القلبُ ، تمنحني نورَها ، وتضيءُ لي القلبَ والزمنَ الحلوَ والغرفةَ الجانبيةَ ، حينَ تمرّ بنانستريحُ ، وحينَ تروحُ يعذّبنا الانتظارُ ... » تمرّينَ ، دونكِ تسقطُ أوراقُ أغصاننا ، وتموتُ الزهور ، ودونكِ يصفرُ طينُ الحديقةِ « هاهيَ ذي الحلوةُ المعقليةُ صانتْ هواها ... وما أنكرتنا ... » تمرّينَ ، غنتْ بلابلُ جارتنا ، وطيورُ حديقتنا ، فاحلمي ، إنّنا حالمونَ ،

وهذا الهوى الصاعدُ الآن للشمسِ ما عادَ سراً ، وما عادتْ القبلاتُ الجميلةُ سريّةً ••• ، إننا حالمـونْ •••

« ٥ »

كان يحلمُ بالحبِّ في الغرفةِ الجانبيةِ ،
يكشفُ أسرارَهُ لهواهُ ،
ويحفظُ تاريخ غربتهِ والزمانَ الذي حزّها
كان يعرفُ : إنّ العيون التي لا تعاشرُ أدمعَها لا تدومْ
كان شخصاً ذكياً ،
يلوّحُ للحبِّ في ساعةِ الصفرِ ،
في ساعةِ الصفرِ لا يذكرُ الحبّ غير الجياعِ ،
ولا يفهمُ الحبّ غير الجياع •••

« ٦ »

•• وأنا أتشوّقُ بعد غيابٍ طويلٍ ، طويل •• ،
وبعد مرارةِ حبٍ ،
وبعد ليالٍ من السهرِ المرّ والضيمِ والصفعاتِ ،
تمرّينَ •••،
ما أجمل الخطوات التي تبعثينَ بها العشق في راحتي
خطوةً ••• ،
خطوتين ••• ،
وبعد مرارةِ حبٍ ،
وبعد ليالٍ من السهرِ المرّ والضيمِ والصفعاتِ ،
إلتقينا معاً ،
وأبتسمنا معــاً ،
أنتِ حاملةٌ رايةَ الحبّ والأمل المشتهى والرساله
وأنا حاملٌ وردتي
وأقولُ : إنثريها على الناسِ
نحنُ إلتقينا معــاً ••••

# سيدة زهرة النرد

سلام كاظم

مستخف بليلتي هذه ... قابض بالنهار .. ،
كزق يهد المداخن .. ، بينهما زبد رابي
وسراج عليل .. ،
اعد ثيابي الى باسط كفه مشجباً .. ،
هدهداً مس هاوية انست نارها ،
يتفرس في وفي فمه حجة :
الملوك اذا دخلوا قرية افسدوها
وصارت ثيابي النزاع ،
وترسي لسان الأله .. ،
لهم ... لملوك الحجارة والناس
ضربنا مثلا
غابة من نعاس
ستجيء محملة بالهشيم .. وراعية للقطيع .. ،
وعشباً من الماء ازرق .. نحو الجبل ...

انها زهرة النرد تبكي تويجاتها
ابهذا سعى .. ؟
حامل مبذر الزرع نحو الفخاخ .... ،
وفي ليلة ادعي
ان خلف القرى فرساً ماهراً .. ،
ونبياً سوياً ترجل عن خائف .. ،
وغمر من الماء .. سهل فسيح
اسراج لرجلي تجيء الفجيعة لابسة هيئة الطير ؟
اسراج لرجلي ؟
وما بيننا الحرب .. عشب السطوح .. ،
دمٌ بارد

ليلتي هذه ملك في ثياب الخراب
وعساكر مملكتي ،
حجر الأرصفه
قطط وكلاب
ناسياً انها كبلت فرسي بالغصون ... ،
واني عضضت الوسادة حتى احتوى فخذي
ليلة من خواء ... ،
واني زرعت لها في الفراش دمي .. ،
جمرة مطفأه
قدمي ... والطريق الى الحانة الرابعه
والعمارة تنأى ،
والمساء .. ،



يحك رؤوس النوافذ ••• آه
لماذا تذكرت فيها الأمومة ••• ؟
كنا معاً في الشوارع منفردين ببعض النحول ،
وفوق المصاطب •• ،
عند الزمان الذي لا احب •• ،
هوى ناحلا
يرتديني بكاء القطا •• ،
لغزال حزين •• ،
يشد الى عنقه •• ،
جبلا من هواء
والى شقة في العمارة تنأى
غمست شعرها في الفضاء ••• ،
ولبّسها البرد عشباً كئيباً •• ،
**هوى ناحلا**
حركت في الصدور مزاميرها ،
ثم داست على فوهة النبع •• ،
ساحت على خشبي
فتذكرت ••• ،
لاشيء غير الأمومة فيها
والدمى حفظت قدمي
والطريق على كتفي
« آه من اشعل فيك الريح •••• من حرك جنحا »
« آه من اخمد فيَّ الريح ••• من شلل جنحا »
مستخف بليلتي هذه ••• قابض بالنهار •• ،
كزق يهد المداخن •• ،
بينهما هدهد مس هاوية انست نارها
يتفرس في وفي فمه حجة
حالة ••••• اسميها الحلم
وتعرّت ظباء الخوارق بين القطيع•••اقتنص•••الكاهنة
تنفض الغابة •••• دنست ••••• عرشي ••••••
• • عربة من لازورد وذهب مطعمة بعيون الأطفال •
•••ادخل مملكة الموت عارياً•••••حاصرني في الحلم
• الخنزير البري • • • • • • طعن • • • خازن النار
ثور مارد ••• سوى الزمهرير •••••
• • • • • • سرب من الحمائم • • • • • •

# مايشـــــبه الاســـــئلة

صاحب شاهر

— ١ —

من هنا تبدأ الأسئلَه
حانةٌ مقفله
من يمدّ يداً للغـــزال الذبيح
ومن يستبيح الغـــزال ! ؟
أيقتنع الشـعر في أن يكون مصـيراً
وتقتنع النار في أن تكون
وأنت بماذا تفكرُ ... يالفجيعه
أأنت سماء وهذا الشـذوذ طبيعـه !؟
أتأتي معي
نهدأ الآن ياصخباً في الحياة
أتأتي معي خطأً يانعـاً
أو زمردةً من شميم الأذى .. أو قطاة
أنا فيك مضطربٌ راجفٌ
أنا فيك مستسلمٌ للأماسي
ولي صفةٌ رائعـه
عندما أشتهي عنبـاً
أسفح الخمرَ من جرّةٍ
ثمّ أنشدُ تأريخهـا
« مالنا هكذا ياحبيبي
نصرّف أعمارنا بالخمور
نفسرّ أحلامنـا في حبـــور »
...

— ٢ —

إنني هائج" يامحمّدُ
هــلاّ عرفتَ الدواءْ
ألم ترني مضمحلاً
سريعــاً إلى لذّتي .. ميتتي
أسبق البار والندماءْ
محمّد عفوَكَ كل القصائد وَلّتْ ..
ولم يبقَ في كفّ صاحبهــا
غير مستقبلٍ لا يُجيدُ الغنــاءْ

• • •

— ٣ —

بلادي .. بلادي
إذا أنكر الماء خلاّنَهُ
ســوف تنتحرُ الســاقيهْ
لا تخافي بلادي
كلانا زوال" .. وأشــجارُكَ الباقِيهْ

• • •

— ٤ —

ليسَ في بيتنا من يُغنّي
إذاً ... ليسَ في بيتنا من يؤسسْ
لعنة" ثمّ غفرانهــا
شبهة" ثمّ نسيانهــا
إنني أكتب الشعرَ .. باللندامةِ
مُنطفئاً في المكان
ومشتعلاً في الزمان
أنا أتعسُ الشعراء نصيباً
فلي زوجة" حلوة"
وصديق" ... ودارْ
ترُى ماالذي أبتغي من زماني
ومنفايَ محضُ إختيارْ



# قراءة في سورة الغربة

عبد الزهرة فاضل

وكنّا نغني بلادَ العجائبِ •• ، ألفتها
والسواقي الجميـلات •• ،
إذ تتشكى همومَ الزمانِ الطويلةَ ؛ نقتسمُ الحزن بالآهِ •• ،
كنّا نشاطرُ غربتنا بالحقائبِ ، نَحلم بالأمِّ والأخوةِ المرحينَ
يلوذونَ تحتَ عباءتها •• ،
ــ آه ياوطنَ العشبِ والماءِ والمستحيلَ
نمسّدُ نحوكَ أذرعنا
انّ هذي المدينة تمتص منّا الغناءَ الجميلَ
ونَحلمُ •• ، فيكَ البساتين جفّفها الصيفُ بأزمنة الانسحاقِ
طراوتها شوكةٌ •• ،

تتذكرُ احياءَكَ الشاحبات ــ روازينها
والشوارعُ تحتاطُ ابناءكَ الستر وهيَ تهوّم تحت عصا الحرَس •• ،
الملكيِّ

• • • • •

يعذّبنا الحلمُ •• ،
نرجعُ من حيثُ عدْنا •• ، نلم الحقائب ؛ نبصر اوجاعنا
بعيونِ الاجانبِ ؛ كنّا نعاتبُ فيكَ طيورَ الشواطىء ،
وحشتَها المستديمةَ عاماً فعاماً •• ،
وإذْ يلعبُ البرقُ في طرفِ الغيم ••،
نحلمُ بالشجَرِ اليابسِ ــ المرّ ينمو طريّاً وحلواً
وحلوٌ عذابُ الحبيبة مُذْ غيبتها المسافاتُ •• ،
ــ ياوطنَ العشبِ والماء علّمْتنا كيفَ نعشقُ منكَ العذابْ
وكيفَ يكونُ العذابُ الجميل بدونِ اغترابْ ؟

• • • • •





ترانا طيورُ الخليجِ التي ودعتنا مســاءً
وحيدينِ نمشي •• ،
نطوف الحدائقَ والطرقات الكئيبةَ حتى زوايا الخرائــبِ نبحثُ عن

وطنٍ للنزيلِ
وها نحنُ ننهضُ في السـرِّ ..،
ــ مثلَ التي ارضعتْ ابن اخرى وخلّتْ بني بطنها ــ
...آه يا أميَ ،
لو تدركينَ العيون التي حاصرتنـا
العيون التي سلبتْ لقمةَ الزادِ منّا
العيونَ التي وَضَعَتْ حَجَراً بينَ احشائنا
وقتها هجرتنا الطيورُ وراءَ التخومِ .. ،
لانّ العيونَ مدارٌ ..، ونحنُ لها تابعٌ يستديرُ
بلا هَدَفٍ
تعـالي

* * *

تعالي ؛ نخبّئكِ ، الانَ ، ما بين اثوابنا شارةً للبلادِ التي حاصرتها
عيونُ النواطيرِ ..، « نَسْلُ اللصوص »
وَلَمْ نَبْلغِ الظنَّ ..،
حتى تجيءَ الطيورُ من الشرقِ حاملةً زهـرةَ الرازقيِّ على
نَسْمةِ الشوقِ ..،
والأفقُ ينبضُ كالرَحمِ الأحْمَرِ ــالمتوَرمِ ــ .. ،
يهدلُ عَنْ حافةِ الغيمِ صوتاً خفيّاً .. ،
ــ تعالَ ..،
فأنتَ التنهّدُ باحةَ القلبِ فيَّ ..،
ودعني أشمّكَ حتى انهمار الدموعِ ..،
ــ « بُنيَّ » .. ،

* * *

فهذا زمانُ الطيورِ الطليقةِ والاغنياتْ .. ،
وهذي البلادُ ..، بلادُ السواقي الجميلات ..، يدخلها الآمنونَ
ــ سلاماً ــ
تباركهمْ صبوةٌ من سماءِ العراقِ الجديدِ
العراقِ ــ المدار

* * *

واني لهُ تابعٌ يستديرُ بأرضِ البداوةِ ..،
مُذْ حَمَلَتْني أليها الطيورُ المسائيّةُ الأرتحالِ ..،
احسُ بأني البعيدُ ــ قريبٌ
نَشَرَتْ ثيابي
وَقَدْ خلْتُ مِنْ قبلُ انّ المزارَ بعيد

* * *

# مسلة الحب والرماد

غزاي درع



(١)

المجنون ،
بعيداً عن ليلى ، سألوه عن الحب ،
فقال وكان حزين العينين ، حزين المعطف :
لــولا ليلــى ،
ماكنتُ خرجت وشــاهدتُ الناس !•

(٢)

أنا مطعون ،
وحزين ،
وسريري يحرقه مطر النسيان° •
ياحبي : اين يداك لكي تُبعد عنّي الغربان° •

(٣)

اعذرني ياجسر الشــهداء ،
اعذرني ،
أقدامي جلدتكَ ،
وعرقي بلـّل اسفلتك •
ليلى كل مساء تنسى الموعد ،
أو تتشاغل ،
فأعود ، وأعبر في اليوم الثاني ،
وأعود ، وأعبر في اليوم الثالث ،
وأعود ، وأعبر كل مســاء ،
لا أملك الا" أن أعبر ، واعود ،
اعذرني ياجســر الشــهداء ! •

(٤)

ذهبتُ في عزّ الظلام كي رأاك ايها الرفيق ! ،
قابلني العوســجُ ،

ضـعتُ ،
وانطفأتُ في الطريقْ ٠
لا أنا ملاّح ، ولا أنا غريقْ ٠
الى متى أظلّ مثل كرة البندول ،
أذهب في عزّ الظلام كي أراك كلما حاصرني الرمادْ ،
وألتقي في كل مرّة بنجمة سواك ايها الرفيق ... ؟ ٠
الى متى أظل مثل كرة البندول ،
لا تستريح نبعتي ،
ولا يَمس اصبعي تفاحةَ السهول !!٠
يا أيها الرفيق ! ،
يا أيها الرفيق ،
بعد أي شيء اتذكر الممر ،
انَ في دمي غزالة من الم ،
وفوق شفتيّ سنديانة ميتـة ،
يا أيها الرفيق قل لي بعـد أي شيء
اتذكر النار التي بكت كثيراً عند باب غرفتي ،
واتذكر التحيات التي ألقيتها ،
واتذكر الوسادة التي أحرقها الحنينُ ،
لا تفاحـة في الجيـبِ ،
لا مدينـة في القلـبِ ،
لا قصيدة ،
ولا حقيبـة ،
فبعد أي شيء اتذكر الصخور الخمس ؟! ٠
ان ليلى رحلـتْ ولم تقل لأحدٍ ٠

( ٥ )

بعيداً عن عينيّ المجنون المهموم ،
بعيداً عن معطفه ، ليلى تسأل :
قال حبيبي سأكون هنا عندك قبل غروب الشمس ،
ولم يأتِ ! ،
لماذا لم يأتِ ، وهذا نصف الليل ينام على العالم ؟ ،
ماذا أفعـل ؟،،، ،
ياحبي : أين يداك لكي تبعد عني الغربانْ ! ٠

( ٦ )

وحدي أدور هنا ،



وتدورين وحدكِ انت هناك
. . . . . . . . .
إني افتش عن غيمة قتلتني ،
وغابت وماودّعتني ،
ومرّتْ وما سلمّتْ ،
فلماذا تدورين انت ؟! ٠

( ٧ )

في بغـداد ،
في المدينةالتي تتهرأ فيشوارعها الحافة السفلىلبنطلوني،
أموتُ ،
ــوأُدفن كثيراً
وأكتب قصائد حب طويلة لساحاتها ،
وجوامعهـا ،
وشناشـيلها ،
وحجار دروبها الخلفية ،
وأزقتها البعيدة الملتصقة على شغاف القلب ٠
أنام بعد منتصف الليل مفكراً بالقمر العالي وسقف النخيل ،
وأنهض قبل أذان الفجر متمتماً باحدى قصائد المتنبي ٠
أحلم أن تنام وهران في بغداد ،
وأن يجـري الليطاني في دجلـة ،



وأن تظل الحافة السفلى لبنطالي تتهرأ في شوارع المدينة
التي اموت فيها ، وادخن كثيراً ،
واكتب قصائد حب طويلة لليلى .
ان وطني مجروح من رأسه الراقد على صخرة في أحد
سفوح جبال
بشتكوه ، وحتى قدميه المغتسلتين بالمحيط الأطلسي ،
فيه سجون واسعة وكثيرة ،
وحبيبات قاسيات ،
ودموع ، وأمراض ، وسكاكين ،
وقمصان مرمية في الطين .
ياليلـى :
سأقول شيئاً آخر غير الشعر ،
وسأفعل شيئاً آخر غير السير في الشوارع ،
وسأبحث عن شجرة جديدة أُغني تحتها ، أو أبكي ،
ولن اعود للفندق ، أو للقسم الداخلي .
هناك اصدقاء آخرون غير الشعر والشوارع !! .

(٨)

ليلى تفتش عن غيمة قتلتها ،
وغابت وماودّعتها ،
ومرّت وما سلمّتْ ،
ولهذا تدور ..... ! .

(٩)

أيها الغجري ،
ياأيها الغجري الذي كنتُ شاهدته ليلة العيد يبكي على باب قريتنا ،
ادخل الى ساحة البيت ،
وانشد لجسر الاصابع .
منك الربابة والنَغَمات ،
ومنّا القصيدة .
ياأيها الغجري الذي كنت شاهدته ..... انشد لجسر الأصابع هذي القصيدة :
انّا نمد اصابعنا واحداً بعد آخر
أو
واحداً لصق آخر ،
أو
واحداً فوق آخر .
يتسع الجسر ياشعبنا لو وضعنا أصابعناواحداً لصقآخر،
يرتفع الجسر ياشعبنا لو وضعنا أصابعنا واحداًفوقآخر،
يمتد جسر الأصابع حتى دمشق الكبيرة ياشعبنا
لو وضعنا أصابعنا واحداً بعد آخر .
الجسر يحتاج كل الأصابع . كل الأصابع تمتد نَحو دمشق الكبيرة .
انا نمدّ أصابعنا واحداً بعد آخر ،
أو
واحداً لصق آخـر ،
أو
واحداً فوق آخـر ،
تنفض عن زهر بغـداد دمع الغبار ،
وعن سورها السورة الخشبية والزيزفون ،
ونبني دمشق الكبيرة .

(١٠)

لمـاذ لايأت المجـنون الى ليلـى ؟؟.

# إنعكاسات

فاروق يوسف

١ ـ شيخوخة
كل مساء اتدافع كالتأبين
واهبط في جسدي
ياللمرأة ،
كيف تحول نومي تابوتاً ،
تستوطنه
فأفز كخشب رطب
يحفر فيه الماء شقوقاً ،
يرقد فيها الماء
كطيور تطردها الغابة للصحراء
ياللمرأة
يدخل فيها الليل فيخرج منها مؤتلقاً ،
ممتلئاً بعيون نافرة
قطط هادئة ،
وفضاء
ايتها المرأة
كيف اعبّر عن غضبي
في فوضى حبك •

٢ ـ انفاس
يقول للساقيه :
فراشتي ماتت
يقول للاشجار :
فراشتي ماتت
تقول للساقية الاشجار
فراشة ماتت فمن ذا يموت
قرب جناحيها •

٣ ـ اسفار
تحت الاشجار
راقدة
بين دوي العشب ، كجوقة حوريات
المحها ، تترك منزلها مفتوحاً للغرباء
وللريح المذعورة
للصيادين الاتين من البحر ،
وللغرقى
تترك منزلها مفتوحاً
كدوار ترحل بين وجوه لا تعرفها
في بارات صاخبة ،
فوق صخور من ورق
كدموع صافية تتوزع بين العربات •
اوراق عارية تتعلق بالضفة
اوراق مفزعة كدليل اعمى
سيتمشى في العتمة
اكوام من زبد البحر ،
فقاعات تتصادم
ونقيق ضفادع

• • • • • •

عربات عارية تطلق في الصمت صفيرا
تدخل مثل صفير في صمت طفولتنا
عربات فارغة
كدوار تتنقل في الصحراء
على سكك متشابهة
تحت سماء مغبره •

# أطواق

فرج ياسين

وقفتان اثنتان لنا في الطريق الطويل
كلمتان اثنتان لنا في الحديث العميق
شتّى اثنتان لنا في صحارى نهرّبها من لصوص صعاليك
فهل تقف الريح مابيننا والرمال ؟
وهل يفسد الرمل خطته ؟
حين كانت تضج في الشمس تلك الصحارى
وقفنا عراة على شاطىء هدرت فيه أسمالنا
قلت : هل ننتظر ؟
إن تلك الظلال التي وطنتها المخاوف في دمنا
كبرت وأستحالت قبوراً
فهل يرجع الموج من كتب البحر أحرفه في
السفين الغريق ؟
كلمتان اثنتان لنا في الحديث الذي لبس الحب زخرفه
وانقضى
وقفتان اثنتان لنا في فلاة التوّهم واليأس محكومة
بالزوال •
فهل تجد الأرض ان أطلقوك عشاء
قدرت وفتشت في كل صوب
ولما أن اتسعت رحبة الماء تحت السفين ،
وخولطت •
قيل انطلق مرةً ثانيه
ترى ــ والمدى افق ابيض واحد ــ ساحلا
مستنيراً يوسوس في الق العين ليس الذي
قدّروه !
لأني أصب مياهي بسهلك لاأسأل الريح
من اين تأتي بتلك المياه •
ولكنني والهوى يهمس الضوء بين الحقول
أشاهد خطواً حميماً يوارب ثمة يخبو •
أذكري يارياح غداً
انه جاء في زيه الآدمي ،
وحاول حبي ولكنني كنت في شغل !
ربما ــ والحقول ندى زخرفاً ــ كان مسقبل
الحب ان يتوارى بثوبي

فلا يلتقي احدا
الست الذي قلت لي :
لاالحياة ولكن ما تسكب الذاكره
ليكن غايتك
فهلاّ تغادرني لحظة



أشاهد فيها الذي دار أو مايدور
أقدر فيها الذين غدوا في الحروب الكثيره
الشعوب التي رأت النور
ماذا ترى صنع القوم في ضيعة سكنتها الذئاب:
هل تذكر ؟

كان الزرع لنا ، والمحراث لنا ،
والأشجار ودود الأرض •

وكانت تأتي في الأحلام السوداء
تأخذ عني شبح الطفل الدائر بين تخوت المقهى
يبسط كفاً لما تستبد بعد ويبكي
أقسم اني شاهدت الحمقى ينتهرون الصحراء
شقيقة نفسي •

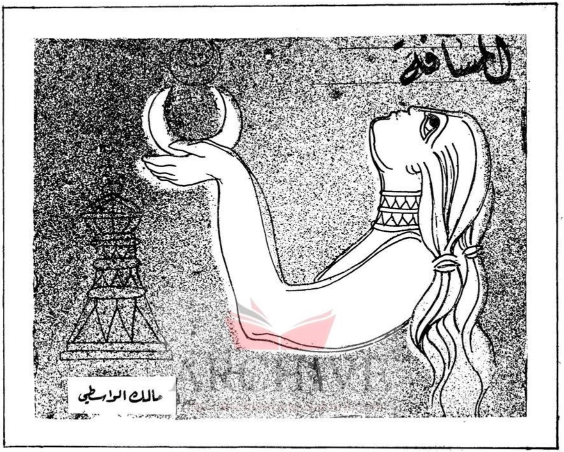
اين رأيتك قبل اليوم ؟ أكنت الطفل
الباكي بين تخوت المقهى •

يالشوارع ذاك الزمن الهائل !
غيرك يبكي لكن لااحد يدري ،
كيف يكون الصمت الأعزل ،
حين تصير الدنيا صدأ ، والناس هباء ،
وأنت وحيد •

فهيا معي نحتطب صدفات جديده
وقل للزمان الذي يتوقف بين الفراسخ
ملتفتاً

نحن نمشي حفاة ولا نشتمل
ما الهجير ! وما أفق الرمل هذا •••
اذا كان في الرأس اغنية
ويدي بيديك
وثم إله يلوّح بين السراب •

* *




أحتمال تكون الرسائل جرحاً كما الليل
أو فرصة في الحجر والمسافه
فمن يحتمل لوعة في الأقاصي
ومن يحتمل شقة في الرشيد
فقد يحتمل منزلاً كالبكاء ، قميصاً يلف الصغار
له ، كالمساء ، بنى عشبة في الزمان
وصار الممر الكئيب ،
هوت بعضه الريح حتى بنت ظلها
رجفة ، واحتوت كلمتين
أغازلها مرة في الممر ، فتجفو ،
وأخرى مع النفس قد أورقت لوعتين
فنفسي التي تعشق الريح ،
تمتد بين الأصابع ، مهراً ، تجاذبه الخوف والخاتم الذهبي
انزعي خاتمي ، وأشتري قبلة من غريب
يمر بنا كالمساء غريباً ،
تجاذبه النوم في قبلة
وأتبعي خطوه ،
فهذا الذي يعشق الأقحوان
يحاصره الخوف ، في شقة في الرشيد
فكوني له خاتماً كالمسافة
وكوني له منزلاً كالأصابع ، يغفو به مرة
يابريد المسافة ،
انا سوياً لبسنا الكآبة ، انا سوياً مشينا
وأن أبتعدنا عن شقة في الرشيد نموت
وأن أقتربنا ، هوى بعضنا بعضه
يابريد المســافة ،
كن دافئاً مرة كالسحابه
كن مرة دافئاً في السحابه

# الحشـــــر

**مرشد الزبيدي**

يوم اعلنت الارض ان السماءَ
سترفدها بالدماءْ
سـقطت نجمةٌ عاليهْ
وتهـاوت سـقوفٌ
لان الدماء الجديدة لم تأتلف والشرايين
أو انها سـائل
ارغمته المقاديـر
ان يتخثر قبل الوصول ..

* *

يومهـا :
سقطت نجمة
والكواكب لم تعرف الدوران على بعضها
قال بعضٌ :
ــ لان امتشاق السيوف مغامرةٌ ،
سنطرز للآخرين حمائلهم
ثم نجعل اغمادها تحفةً
لتضاهي عجائبنا السبعَ ..

ليلتها : قبل ان يصرخ الديكُ
طافت شوارعنا ــ دون سابق وعدٍ ــ
نجائب بيضٌ ،
وكانت تحمحم
يطلع من بين أعينها قوس نارٍ
وتنفث وهي تحدّق نحو السماء
دخاناً
تطوف الشوارع عاريةً من لجاجاتها ،
وحوافرهـا حين تضرب في الأرض
ينبع بئر من الزيت
مشتعلاً ..
حدّثتني إمرأهْ
شهدت غضبة الأرض ، قالت :
ــ مدينتنا احترقت
سقط الكهنوت
ولكن سيّدة في اقاصي المدينة
كانت تعاشر سيدها

ولدت يومها ـ دون سابق وعدٍ ـ
وكان الوليد يحدقُ بالناس
يطلب ان يمنحوه تواقيعهم
وتقول الروايات :
كان صغيراً
ولكنه مثل كل الرجالِ
صغير وتنبت اسنانه
صغير ويعرف كيف يقول :
ـ انني حامل كل اسمائكم !··

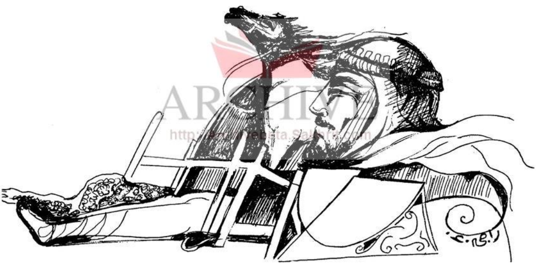
* *

تقول محدثتي :
اجتمعت عند باب الوليد النجائبُ
قال لها :

فليس بملحيها عن الحقّ جوعها
وما اسلمت سيقانها لجبانٍ ··
فكل بيوتكم من دخان ،
اذا حمل الجوع أوزاره
راكضاً في الشوارع
فوق الجياد الهزيلة
يصرخ :
اني هنا !·

* *

قالت امرأة :
ـ حين اكمل خطبته وتسامى
رأيت ثلاثاً من الأنجم الزاهرات
يلحنَ على صدره



ـ اتجيئين ؟
فانطلقت معه
ثم طافت به حول بيت الخلافة
قال :

* *

اتيت اليكم
بكوفيتي وعقالي
وصدق بيوت الطين وهي عزيزة
اذا ارعدت شلّت يد الحدثانِ

وبعينيّ هاتين
ابصرت اسيافهم حوله تتكسّرُ
نار المجوس انطفت فجـأةً ··
والقيود التي كان يحملها فتيةٌ
خرجوا من مخابئهم
فذروها لأفراسهم اذ تعود من المعمعه
فتيةٌ يركضون وراء الوليد
وهم ينظرون الى الطاق
كيف أنشطر ؟!··

# قصائد ثلاث

هادي ياسين علي

**« لم يبق هناك شيء من كلمات الغزل**
**انظري في عيني اللتين تريانك رائعة الجمال**
**ألم تعودي تسمعين قلبي ولا نفسي ولا جنوني »**

**اراغون**

١ ــ ألـ . . . ؟

اسمّيكِ اسطورة ، مرةً
واخرى : قصيده

* *

انكِ الآن تسْمين فيّ ،
وتنأين ، حتى اقول : انتهيتُ ..
وأنتِ على شفتي رعشةٌ تبعث الخدرَ الحلو فيّ
وانت احترامي الذي لايموت
وانت زمـاني ..
فهل تبدأين اذا ما انتهيتُ .. ؟

* *

تعالي اليّ : دموعـاً
ابارك فيك العـذاب القديم
تعالي : عذاباً ، وطيفـاً
تعـالي .. تعـالي
. . .
يغارون مني عليكِ
وازهو بـكِ




اغادر فيكِ الجَلَدْ
كأنكِ انتِ ابتدائي الذي ما ابتدا ..
كأنيَ ، اذ تذهبين ، ابتدت ليلتي دون غدْ

* *

اسميك ... مـاذا ؟
أأنثـى ؟
أمـيره ؟
ام انك .. ارقى من التسميات الكبيره ؟

● ●

## ٢ ـ الجنون

لاينفع القلبَ مالْ
لا ( فاعلنْ )
لا بنونْ
لا ينفع القلبَ غير الجنـونْ

* *

حالة من جنون تمـرد بهـا
حالة ثانيـه
وثالثة .. واخرى ، واخرى ..
إذنْ
انت لا تستطيع التحايلَ ـ
لا تسـتريحْ
... ومهنتك الوجدُ .
كل الذي تستطيع : الجنون ...ولاشيء غير الجنون.
قضيت سنينكَ :
انتَ الذي تستباح
ولا تسـتبيحْ

* *

تمـرد السـنونْ
صامتٌ كلُّ مافيك ... مستسلمٌ للجنـونْ
وحيداً ـ على شفا حفرة الموت
تسـتقريء الليلَ
يامسـتـكينْ

● ●

## ٣ ـ المكابر

تدمِّركَ الريحُ
او تصطفيكَ العذاباتُ ..
لكنكَ ـ الواحدُ ـ المُرُّ ..

• •

في الليل
لا تهدأ الذكرياتُ
فتُلقي بوجهكَ في الوجد حتى التوهّج ..
هل يقرأ الليلُ في وجهكَ الوجدَ
في الريح .. او في اصطفاء العذابات ؟
ها أنــتَ
بين التوهّج والليل مُلقى ..
وآهاتــك :
الشِعرُ ، والدمعُ ، واسم الحبيبة
يا ســيداً
جرّدته العشيرةُ من طبعه الحلوِ
اذ جرّدته الحبيبةُ من طبعــه المُرْ

* *

انتَ ـ في الليل
يغزوكَ شــوقٌ
ويشتد فيكَ احتراقْ
فتبكي
وتكتبُ شعراً
وتهذي كثــيراً ..
تمد يــداً للعناقْ

* *

ذا انتَ في الليل مُلقى
ـ اماآنَ للقلب ان يستريح قليلاً ؟ ـ
• • وما انت
إلاّ الجواد المكابد حزن المسافات ..
تنهي تقاويمَ ايامكَ
بين التمزق ، والشعر ، والخمر ، والسفر المستمر ..
تبقى المســـافرْ ..
تلقي بوجهك في الوجــد ،
انت الجواد الذي تصطفيه العذابات ،
انت المكابرْ

* *

تدمركَ الريــحُ
لكنك المُرُّ ..
لن يعرف النومُ درباً اليــكَ
ولن يعرف الخمرُ سرَّ انتمائكَ
لليل والطرقــات

• •

انتَ الجوادُ المُعمَّدُ بالنار والــدمْ
انت الجــواد الذي
تشعّبتِ الريح في لحمكَ
انت الذي
يعرف الليلُ
وتعرف الطرقــات
لأيِّ عيونٍ تجرُّ خطاك
كوَقْعِ النحيبْ
وتعــرف
إنّ التّمزق قد انبتَ الشعَر في راحتيك ..
فصرتَ الغريــبْ

# مدخل لشعر الشباب

عبد الجبار داود البصري



اذا كان الفن حركة داخل الاثر الادبي او التشكيلي فتجعله اثرا فنيا ، وهي التي تستقطب جميع مظاهر الاثر سواء ما يعرف منها بمظاهر الشكل او مظاهر المضمون ٠٠ فأن هذه الحركة الداخلية هي القادرة على ان تسرق القارئ من ظروفه الواقعية وتجعله يعيش في ظروف البديلة التي يهيئها له الشاعر او القاص او الرسام او اي فنان اخر ٠٠ كما ان هذه الحركة الداخلية تميز الاتجاهات الادبية والتشكيلية بعضها عن البعض الاخر تبعا لاختلاف اطراف الحركة نفسها ٠٠ فالاتجاه الواقعي يختلف عن الاتجاه الرومانسي لان الحركة في الاثار الواقعية انما هي تردد او روح ومجيء وذهاب واياب بين الفرد في ناحية والجماعة في ناحية اخرى بين الانا ٠٠ والنحن ، اما الحركة في الاثار الرومانسية فهي بين الواقع وما وراءه بين الممكن والمستحيل ٠٠ وقس على ذلك ٠

فاذا صح ما أذهب اليه فان قصائد الملف الشعري تمثل اتجاها شعريا متميزا عن الاتجاهات الشعرية التي سبقت وان جوهر الشعرية في هذه القصائد هو الذي يعطيها هذا الامتياز ٠٠ قبل ان تكون الظروف التي ولد وترعرع ومارس الكتابة فيها شعراء الملف هي التي تميزهم عن الظروف التي ولد وترعرع ومارس الكتابة فيها شعراء سابقون لهم ٠

والملف من الوجهة الاحصائية يعتبر عينة سليمة يمكنها ان تمثل الجيل الشاب من شعراء العراق تمثيلا جيدا مكانيا وثقافيا وكميا ٠

فصاحب الشاهر من كربلاء ٠٠ وساجدة الموسوي من بغداد ٠٠ وخزعل الماجدي من بغداد وغزاي درع من بغداد وسعدي علي سند من البصرة ، وامجد محمد سعيد من الموصل ، ومرشد الزبيدي من كركوك ورعد عبد القادر من سامراء وفرج ياسين من صلاح الدين وفاروق يوسف من ميسان وعبدالزهرة فاضل من البصرة ، وهادي ياسين علي من البصرة ومالك الواسطي وسلام الواسطي من واسط ٠

جوهر الشاعرية في قصائد هذا الملف ان اغلبها يحاول ان يحقق حركة داخلية بين الممكن والطموح ، بين الواقع الذي يعيش فيه وبين الواقع الذي يحلم به ويبدو ذلك في قصائد صاحب الشاهر [ ما يشبه الاسئلة ] وخزعل الماجدي [ ملقى في رائحة غيابك كالقديس ] وهادي ياسين [ قصائد ثلاث ] وسلام الواسطي [ زهرة النرد ] وغزاي الطائي [ مسلة الحب والرماد ] وسعدي علي سند [ الحب للشارع الدائري ] وامجد محمد سعيد [ وهج الطقس الاخر ] وقصيدة ساجدة الموسوي ٠٠

اما القصائد الاخر فحققت حركة بين اطراف اخرى الا انها قريبة مما حققته الاغلبية فمرشد الزبيدي في قصيدته ( الحشر ) يتردد بين الماضي والحاضر يتلفت بين التاريخ والمعاصرة ٠٠ وكثيرا ما يكون التاريخ بديلا عن الحلم عند اناس كثيرين ٠ ورعد عبدالقادر في قصيدته [ الغابة ] موزع بين ذاته وبين مثال يتراءى له وهو يخشى ان تكون مأساتهما واحدة ٠

ثم مات وخلفني بعده حائرا

ياصديقي ستهمل يوما هنا ٠٠ مثله ٠٠

والشاعر فاروق يوسف يحاول ان يستبدل بالواقع الفني وعبدالزهرة فاضل في [ قراءة في سورة الغربة ] متمزق بين بلاد الغربة وطنه الذي يحلم به ويحن اليه ، ومالك الواسطي في [ المسافة ] معلق بين شقته في شارع الرشيد والجهة التي يصله بريدها ٠

ويشترك شعراء الملف في اذنهم الموسيقية ويبدو ذلك في اعتماد بعضهم على تفعيلة « بحر المتدارك » او « الخبب » [ فاعلن ] وحين تزحف تصبح [ فعلن ] بتحريك العين وتسكينها وقد تعارف شعراء الشعر الحر وحدهم على ان يجمعوا بين هذه التفاعيل وان يضيفوا اليها تفعيلة اخرى هي [ فاعل ] أما العروضيون فلا يقرون هذا المنحى ولا يبررونه ٠

واكثر من هذا فان شعراء الملف لا يتعففون عن تدوير ابياتهم فان التفعلية رغم مرونتها بين ايديهم نجدهم يمزقونها باسم التدوير بين القافيه واستهلال البيت التالي ٠٠

(١) من قصيدة ما يشبه الاسئلة : ـ

من هنا تبدأ الاسئله
حانة مقفله
من يمد يدا للغزال الذبيح
ومن يستبيح الغزال ؟
أيقتنع الشعر في ان يكون مصيرا ٠٠
فاعلن فاعلن فاعلن
فاعلن فاعلن
فاعلن فعلن فاعلن فاعلن ف ( ٠ م )
علن فعلن فاعلن فاعلن فعلن فا (م) ٠٠

(٢) من قصيدة ساجدة الموسوي

بدلي ماء بحرك واضطربي
آن للارض ان تستفز البحار
كما آن لي أن أقود فمي
صوب نهر اضل الطريق
فاعلن فاعلن فعلن ف (م)
علن فاعلن فاعلن فعلن
فاعلن فاعلن ف (م)

(٣) من قصيدة غزاي درع :

المجنون ،

بعيدا عن ليلى سأ لوه عن الحب
فقال وكان حزين العينين ، حزين المعطف :
لولا ليلى
ما كنتُ خرجتُ وشاهدتُ الناس !
فَعْلن فَـ ( م )
علن فعلن فَعْلن فاعِ (م)
لُ فاعِلُ فاعِلُ فعْلن فَعِلن فَعْلن فعْ
فعْلن فعْلن
فعلن فَعِلن فعلن فعلن فَعْلن

ويمكن ان نلاحظ هذه الظواهر الموسيقية او العروضية في قصائد سعدي علي سند وامجد محمد سعيد ومرشد الزبيدي ورعد عبدالقادر ، وفرج ياسين وفاروق يوسف ومالك وسلام الواسطي ٠

أما الشعراء الاخرون خزعل الماجدي وعبدالزهرة الفاضل وهادي ياسين فقد استعملوا تفعيلة المتقارب [ فعولن ] التي يجوز فيها حذف الخامس الساكن فتصبح [ فعول ] واباحوا لنفسهم كما أباح زملاؤهم

تدوير التفعلية بين القافية واستهلاك البيت التالي ، والمتقارب المتدارك بحران لا يميزها عند العروضيين سوى مقطع صغير في بداية احدهما .. فلو حذفنا (فا) من اول تفعيلة في المتدارك لاصبح متقاربا : -

[ فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن : - الخ ] =

[ فا فعولن فعولن فعولن فعو .. الخ ] ولو حذفنا [ فعو ] من تفعيلة المتقارب لاصبح متداركا : -

[ فعولن فعولن فعولن : - الخ ] = [ فعو فاعلن فاعلن فا ... الخ ]

وتشترك قصائد اغلب هذا الملف في اختيار الالفاظ والصور التي تشير الى الريف بغض النظر كونه ريفا صحراويا ريفا جبليا او ريفا سهليا .. والقلة القليلة الذين عبروا عن واقع المدينة ..

يعبر صاحب الشاهر عن خلود الوطن فلا يجد ادوات يعبر فيها سوى الماء والساقية والاشجار ..

بلادي .. بلادي
اذا انكر الماء خلانه
سوف تنتحر الساقية
لا تخافي بلادي
كلانا زوال واشجارك الباقية

وتعبر ساجدة عن اصالتها على النحو التالي

أنا طفلة النخل
حملت المصابيح في وسط البحر
وانطفات ثم أوقدتها
غالها الموج وانطفات

ويعبر امجد محمد سعيد عن عنف حبه لها فلا يجد ما يبني به قصيدته سوى الثلج والوادي والغابة والخشب الاخضر والماء ..

باسمك افتتح الكأس الاولى
وعلى بركات رذاذ الثلج المتساقط
ادخل غابة عشقي
بك اهبط وادي الدمع ، الخشب الاخضر
والماء الحي

ويعبر فاروق يوسف عن حسرته القاتلة في اثر محبوبته مستخدما الساقية والفراشات والاشجار ..

يقول للساقية : - ..

فراشتي ماتت
تقول للساقية الاشجار !
فراشة ماتت فمن ذا يموت
قرب جناحيها .. ؟

ونجد هذه الصوة الريفية في قصائد خزعل الماجدي ، ومرشد الزبيدي ، ورعد عبدالقادر ، وعبد الزهرة الفاضل ..

أما الاخرون فحاولوا الابتعاد قليلا عن الواقع الريفي وعبروا بصور مستوحاة من المدينة وواقعها ..

غزاي الطائي لم يذكر العشب والاشجار والماء بالرغم من وجودها حول جسر الشهداء وعلى مقربة منه ..

حين قال عن مواعيد حبيبته الكاذبه

اعذرني ياجسر الشهداء
اعذرني أقدامي جلدتك
وعرفي بلل اسفلتك
ليلى كل مساء تنسى الموعد .. او تتشاغل

وسعدي علي سند يصور وحشة الحبيبة كما يحسها العاشق ابن المدينة :

ربما كان يحلم بالحب في الغرفة الجانبية
هاهي ذي الدمعات التي يتجرعها اخر الليل
جامدة فوق وجه الوسادة
مطبوعة فوق وجه الوسادة
منقوشة لم يكاشف بها احدا .

وكذلك هو شان سلام الواسطي الذي يخرج من احدى علب الليل فيصور ضياعه في المدينة كما يلي :

أيلتي هذه ملك في ثياب الخراب
وعساكر مملكتي ،
حجر الارصفة .. قطط وكلاب
ناسيا انها كبلت فرسي بالغصون
واني عضضت الوسادة حتى احتوى فخذي
ليلة من خواء
واني زرعت لها في الفراش دمي .. جمرة مطفأة

وبالرغم من هذه المظاهر المشتركة بين شعراء الملف أو بين اغلبهم بتعبير ادق والتي يمكن اعتبارها مؤشرات تحدد كونهم اتجاها متميزا في شعرنا المعاصر .. يختلف عن اتجاه السياب واترابه ، واتجاه الستينيين .. تبدو بشكل خاص في تكنيك الشعر ومعماره ، فصاحب الشاهر يستخدم الاقواس والاسئلة ، وساجدة الموسوي تقطع القصيدة بتكرار فعل امر ينتصب فاصلة حادة بين مقطع ومقطع [ بدلي ] وخزعل الماجدي يعتمد اسلوب الاقتباس والتضمين [ من شكسبير ، رامبو .. ] وغزاي درع يتجه نحو الدراما والحواريات وسعدي علي سند يتداخل في قصيدته السرد والاعتراف ومرشد الزبيدي يستخدم النسوة اجهزة توصيل ورواية ،[قالت امراة..] وفاروق يوسف يوظف الظواهر البلاغة [ التكرار - التشبيه - النعت ] وهادي ياسين يجزىء القصيدة الواحدة الى قصائد .. وسلام الواسطي مولع بالملصقات والفراغات .

وفي قصائد الملف ظواهر اسلوبية اجدها لا تخدم فن الشاعر واعلن عدم ارتياحي اليها ..

في قصيدة سعدي علي سند نعوت لا اعتقد انها ضرورية .. منها قوله :

كان يخرج عند الصباح من الشارع الدائري
كان يرجع عند المساء من الشارع الدائري

لو حذفنا نعت الشارع .. لن تخسر الصورة شيئا ولو استبدلت بكلمة ( اللاحب ) [ المترب ] لن تتغير طبيعة التجربة التي تمثل الرتابة كان يخرج ويعود ..

وفي قصيدة مرشد الزبيدي ٠٠ يستوى ان تكون الرواية امرأة اورجلا اواي حيوان .. ولن تخسر التجربة التجربة شيئا ان لم تربح ومثال ذلك ٠٠

لو استبدلنا « امرأة » « بقبرة » او « موجة ريح » في لمقطع التالي :

حدثتني امرأة
شهدت غضبة الارض قالت :
– مدينتنا احترقت
سقط الكهنوت

وفي قصيدة رعد عبدالقادر تكرار لفظي لا أجد وراءه قيمة فنية فقوله مثلا ٠٠

كان يذكر اصحابه والصباحات يذكرها جيدا

فما هو المعنى الفني الذي استدعى ان يكرر فعل التذكر ٠٠ ؟

وفي قصيدة فرج ياسين نعت لا يعتبر زائدا عن الحاجة الا انه خطأ يجب تحاشيه ٠٠ فصيغة المثنى تدل على العدد دون حاجة الى ان تنعت كما فعل :

ووقفتان اثنتان لنا في الطريق الطويل
كلمتان اثنتان لنا في الحديث العميق
بقعتان اثنتان لنا في صحارى نهر بها من لصوص صعاليك شتى ٠٠

وقد يكون لشعراء الملف تبريرهم لهذه الظواهر الا ان اختلاف انتمائنا الادبي يجعلني غير متحمس لهذه التبريرات ٠

يضاف الى ما تقدم اني لا اشعر برغبة في ان انكر جهد الشعراء وابداعهم وخاصة اولئك الذين لم أتجاوب معهم ولكني لا استطيع من ناحية اخرى ان اكتم اعجابي بهذه القصيدة او تلك ٠٠ وساكتفي بواحدة هي قصيدة [ انعكاسات لفاروق يوسف ] ٠

يعجبني في هذه القصيدة ان تقسيمها الى مقاطع ثلاثة [ شيخوخة – انفاس – اسفار ] له ما يبرره ٠

فالمقطع الاول يعبر عن عذاب احدهم تعبيرا ينقل الينا حالة العذاب نفسها فهو لا يستطيع النوم لان صورة المرأةتطارده وتوقظهمن نومه حال الطيور التيتطردهاالغابة للصحراء ٠٠ وكما تعبر الصحراء حيال الغابة عن الفراغ والهدوء والجدب فان الليل خارج تلك المرأة هو الاخر فضاء وقطط هادئة وعيون نافرة ٠ وينتهي المقطع بالشعور بالعجز عن التعبير مع ان التعبير كان جيدا في نظرنا وان دل هذا على شيء فعلى ان الشاعر مهما تفنن وابدع في التعبير فان هنالك منطقة وثراء نفسي تظل ويظل خارج العبارة ٠

ولقد وظف في هذا المقطع كل شيء لخدمة الغرض ٠٠ فهنالك وحدة عضوية بين صور المقطع فكلها تدل على حالة الوحشة والفراغ [ التأبين – التابوت المشقوق التي لا يوجد فيها غير الماء – الصحراء – فضاء الليل ٠٠ ] والالفاظ لا زيادة فيها فتكرار المرأة مثلا [ يالمرأة ٠٠ يالمرأة ٠٠ ايتها المرأة ] انما هي قليلة بالنسبة لا لحاح القلب اذا استوحش ٠٠ وحتى تكرار لفظة الماء انما وردت لكي لا يلتبس المعنى على القارىء وكان بامكانه ان يحذف الكلمة الثانية ويكتفي بالضمير المستتر

فأفز كخشب رطب
يحفر فيه الماء شقوقا
يرقد فيها الماء

بالاضافة الى ذلك فان الوزن الهادىء وخلو القصيدة من القافية ذات الصوت الجهوري هو الاخر يؤدي خدمة للتجربة ٠٠

ويأتي المقطع الثاني من القصيدة ٠٠ حيث تختلف الحركة فيه عن الحركة في المقطع الاول كانت الحركة في المقطع الاولى حركة شيخ منفرد في ليل موحش ٠٠ والحركة الثانية حركة خارج غرفة النوم وفي وضح النهار وقرب الاشجار والسواقي ٠٠

وكان اسلوب التعبير في المقطع الاول حوارا داخل النفس مع النفس أما اسلوب التعبير في المقطع الثاني فكان حوارا مع الطبيعة من اجل ايجاد بديل مصور يعبر عن التجربة وكان الوزن في المقطع الاول خببا او متداركا زحفت تفاعيله وكان الوزن في المقطع الثاني رجزا ٠٠ لولا ورود اسم الاشارة الذي أخل بصفائه وحول التفعيلة التي تعرف بالضرب عند العروضيين من ضرب الرجز الى ضرب السريع ٠

تقول لساقية الاشجار
فراشة ماتت فمن ذا يموت
قرب جناحيها ؟

ومن هنا كان لابد ان تكون فاصلة العنوان الفرعي ٠٠ نزولا عند تغير الاسلوب والحركة والنغم ٠٠ فهي فاصلة حتمية مبررة ٠٠ ومن ناحية اخرى فان هذه الحتمية لا بد منها حين نرجع الى سياق المقطع الاول في المقطع الثالث .. وقد وعى الشاعر هذه الضرورة .

والمقطع الثالث .. لاتحتاج الى ايضاح فهو يوضح ... نفسه ولكن الفراغات الواردة فيه جديرة بكلمة موجزة كما يلي : –

الفقرة الاولى من المقطع تتحدث عن رؤى ودوار وحلم ويرد في صياغتها اشارة الى الورق والعربات وقد احس الشاعر ان هذه الاشارة جديرة بالايضاح فأوضح الاوراق في فقرة لاحقة والعربات في فقرة ثالثة ٠٠ وان دل هذا على شيء فعلى ان الفراغات لعبت دور الخط الفاصل بين المتن والهوامش ٠٠

واخيرا فاني لا اعتبر هذا الذي كتبته نقدا لشعراء الملف وانما هي ملاحظات سريعة ارجو ان تكون مدخلا لدراسة شعر الشباب وان تفهم في هذا الاطار ٠٠ واشكر مجلة الاقلام التي حرصت على ان ابدي رايي في هذا الشعر ٠

# العيون



**خالد حبيب الراوي**

شع ضوء مصباح (اللوكس) في باب المقهى الوحيدة على الطريق وكان المطر يهطل في الخارج ، وانكمش الركاب الخمسة في زوايا التخوت . ووضعوا اقداح الشاي الى جانبهم ، عندما دخل السائق واعلن :

ـ محرك السيارة لا يشتغل .

وهب الرجال الاربعة متسائلين . . . . واقترح احدهم :

ـ لندفعها

وايده الاخرون ، وخرج السائق راكضا الى السيارة الجاثمة في الظلام ، وانسل الرجال مسرعين خلفه ، ودفعوا السيارة عشرات الامتار ، ولم تشتغل ، وبللهم المطر ، ثم عادوا بها دفعا ،

واوقفوها امام المقهى ، ودخلوا مسرعين الى الرواق الذي اعد لصنع الشاي ، والطعام ، ومضوا ينفضون ملابسهم بايديهم ، ويمسحون شعرهم بمناديلهم ، وتجمعوا حول منقلة الفحم وهم يرتجفون . وغسل السائق يديه من الدهن ، واستمرت المرأة الجالسة تنظر اليهم ، لتظفر بجواب .

وعاد رجل وجلس على التخت القريب منها ، واتخذ الرجال الآخرون اماكنهم متوزعين .

وصاح السائق :

ـ شاي للجميع

وسأله احدهم :

ـ ماذا سنفعل ؟

وشتم السائق سيارته ، واضاف :

ـ لولا هذا المطر ، لفعلت شيئا . . . كما انني لا استطيع ان ارى شيئا في الظلام .

وسأل احد الرجال :

ـ يعني سنبقى حتى الصباح ؟

واجابه السائق معتذرا :

ـ وماذا يمكنني ان افعل ؟

ولم يستطيعوا صب سخطهم على السائق ، فقد كان حائرا مثلهم وبادر احدهم صاحب المقهى ، بعد ان تفرسوا جميعهم في الزوايا والتخوت :

ـ هل نستطيع النوم هنا ؟

واستعد صاحب المقهى لتجاذب حديث طويل :

ـ دائما تعطب سيارات ، وينامون هنا .

واشار الى التخوت ، واضاف :

ـ نعم يمكنكم ان تناموا على هذه .

وعاد الرجل يسأله :

ـ وهل لديك وسائد واغطية ؟

واجابه صاحب المقهى :

ـ لفوا بعض ملابسكم واجعلوها وسائد ، ولكن ليس لدي

اغطية . وتحسس الرجل الجالس بجانب المراة الحصير والتخت الخشبي الصلب ، وعلق :
ــ من الافضل ، ان نبقى جلوسا ، الى الصباح .
واقترح السائق :
ــ الا يوجد لديك فراش للاخت ؟
واعترضت المراة :
ــ سأبقى جالسة مثلكم .
ثم التفت بعباءتها .
وعاد صاحب المقهى الى ركنه ، واخذ الرجال يتحدثون ، عن المطر ، والسيارات العاطلة ، وحوادث وقعت في الماضي .
واصطفق الباب . ودخل رجل بدوي ، ملتف بعباءته الثقيلة ، وحرك يديه من داخلها ونفض عنها المطر ، وبقى مختبأ فيها ، ونظر الى الجالسين ، والقى السلام ثم ذهب الى تخت خال ، وجلس ووافاه صاحب المقهى ، ثم جلب له طبقا من الثريد . . . . واشار البدوي الى الجالسين وصاح :
ــ تفضلوا .
واعرب الرجال عن اعتذارهم وشكرهم ، ورمق البدوي المراة بنظرة خاطفة ، ثم انحنى على طبقة واخذ يلتهم الثريد بسرعة . . .
وكف الرجال عن احاديثهم ، واخذوا يراقبون البدوي وهو يلتهم طعامه ، وحين جيء له بالشاي ، راح يتملى فيهم وهو يرتشفه ، وازاحوا انظارهم عنه ، وتشاغلوا بحركات افتعلوها ، واتم البدوي تدخين سيكارة ، ثم تمدد على التخت متدثرا بالعباءة ، وسمعه الرجال يغط وانتظمت انفاسه .
وسأل رجل باندهاش :
ــ من اين جاء ؟ لا دور قريبة من هنا . كما انه جاء مشيا في الظلام .
وهز السائق راسه :
لا احد يعلم .
وظلوا ينظرون اليه فترة ، ثم لم يعد يثير اهتمامهم، وانحنى رأس السائق مائلا للاسفل وراح يشخر ، واغمض الرجال الثلاثة عيونهم ، وبقى الرجل الجالس بجانب المراة يقظا يراقب وجوه الرجال النائمين ، وهو يتوق الى التحدث مع المراة .
ونهض الرجل ورفع قطعة القماش ، ونظر الى الخارج ، وتمتم قائلا للمراة
ــ ما زال المطر كثيفا
والتفتت اليه ، ولم تجبه .
وعاد يتحدث :
ــ من الصعب ، النوم على هذه التخوت .
وهزت المراة راسها
وفتح رجل يقابلهما عينيه ،ونظر اليهما برهة ،ثم اغمضها
واستطرد الرجل :
ــ علي ان اكون غدا ، من الصباح ، في الوظيفة .
ولم يجرؤ ان يسألها عن اسمها ، او المكان الذي تقصده ، وصمت قليلا ، ثم اضاف :
ــ لو تمر سيارة من هنا ، فسأذهب ، فانا اول من يصل الى ناحية (ح) وهي لا تبعد كثيرا .
وتحدثت المراة لاول مرة وسألته :
هل انت موظف في ناحية (ح) ؟
وهتز الرجل لاهتمامها المفاجيء ، واجابها برقة :
ــ نعم
واضافت المراة بعدما التفتت اليه اكثر :
ــ زوج اختي موظف في نفس الناحية .
ــ من هو ؟
ــ انه (م) . . . هل تعرفه ؟
واجابها على الفور
ــ طبعا اعرفه . انه صديقي .
وتذكر وجه اختها ، وقارن بينهما ، ووجد ان المراة التي تجلس الى جانبه اكثر حيوية وجمالا منها وقال :
ــ انها لاتشبهك كثيرا .
وفهمت المراة انه يقصد اختها واجابت :
ــ صحيح . هذا صحيح .
وواتته جسارة مفاجئة :
ــ انت تختلفين عنها . . . اعني . . . انك اجمل منها
وضحك ، واشار بسبابته مهددا :
ــ اياك ان تذكري لها رايي ، لانها ستحرمني من بعض وجباتها اللذيذة .
وابتسمت المراة . وهي لا تعرف ما تجيب به ، وآثرت الصمت ، وشعر الاثنان ان شيئا مشتركا يخصهما ، ويجعلهما اكثر من الاخرين الغرباء .
ولم يأبه الاثنان لنظرات الرجل المقابل الذي استيقظ واخذ يراقبهما .
وتبسط الرجل في حديثه :
ــ امضيت سنتين في الناحية ، اسكن وحدي ، واخذت اجازة ، قضيتها عند عائلتي في بغداد . . . الحياة شاقة في مدينة بعيدة لرجل وحيد من المدينة .
وكان صوت المطر يسمع واضحا ، في الداخل في فترات الصمت المتقطعة ، وكان جو المقهى قد ازداد دفئا بعد ان دفع صاحبها قطعا من الحطب في المنقلة .
ومض الوقت طويلا ، وتبدد احساسه بالوحدة ، فالمراة تجعل الرجل يقضا ومتأهبا ، واستطاع ان يرى قامتها المتناسقة عندما انفرجت عباءتها وفكر : (لم تذهب هذه الليلة سدى ) فلنبق حتى الصباح مادامت هذه المراة موجودة . وانا اتحدث معها ، فلن تستطيع دائما ان تقضي ، ليلة ، تتحدث مع امراة في مقهى منعزلة ، في الطريق ، نحو مدينة مغلقة وصحراوية ، . وانقطع صوت المطر وتضاعف الصمت في المقهى
وقال الرجل وهو يتجه صوب الباب :

ـ توقف المطر .
ثم عاد الى مكانه وهو يؤكد :
ـ توقف المطر .
وارد ان يوقظ السائق ، وتذكر الظلام الذي يمنعه من رؤية آلات السيارة . وحين اضاءت بقعة الصباح الصفراء ، استيقظ السائق وكان الجميع نائمين ، وخرج الى سيارته وفتح غطاءها الامامي وانحنى فوق الآلات واكتشف العطب ، وابقى المحرك دائرا ، وعاد الى المقهى . فوجد الركاب وقد استيقظوا بعدما سمعوا ضجة المحرك .
وقال
ـ اشتغلت لنشرب الشاي ونتحرك .
ثم انطلق السائق وهو يعتذر لتأخيرهم ، في الطريق المبلل ، واستدار السائق في الشارع الرئيسي لناحية(ح) ثم توقف قرب كراج السيارات ، وفتح الصندوق الخلفي للسيارة واخرج حقيبتي الرجل والمراة : ثم انطلق .
ـ سأوصلك الى بيت اختك
ولم تمانع المراة تقدما وسط الشارع المبلط ، ثم انعطفا الى زقاق تحول الى كتلة لزجة من الطين وحاذر الرجل والمراة في سيرهما بجانب الجدار ، ووصلا الى بيت اختها ، وقال وهو يقرع الباب :
ـ كانت سفرة متعبة
ولم يجبه احد من الداخل ، وعاد يقرع الباب بقوة ، وانتظرا ، واستنتج :
لابد ، انها ، نائمة .
ونظر في الطريق الخالي ، وعاد الى الشباك ، ولم ينفتح الباب .
وسألته المراة بخشية :
ـ لماذا لا يفتح الباب ؟
واشار الرجل اليها ، بالانتظار في مكانها ، وذهب الى البيت المجاور ، وسأل الرجل الذي اطل وهو يشير الى البيت :
ـ لا احد يفتح الباب .
وقال الجار متسائلا :
ـ الم تسمع ؟
وانتبه الرجل . وطلب منه ان يخفض صوته :
ـ لم اكن هنا ماذا حدث ؟
وهمس الجار :
سرق اموال البلدية . واقتادته الشرطة الى السجن .
وساله الرجل :
ـ متى ؟
ـ قبل يومين
وعاد الرجل الى المراة وهو يخفي انفعالاته ، وبادرته المراة بالسؤال :
ـ ماذا يقول
ـ انه لا يدري اين ذهبا . فقد خرجا منذ يومين .

وقالت المراة :
لكنهما لم يجيئا الى بغداد .
وعلق الرجل :
ـ ربما سافرا الى مدينة اخرى . وسنعرف الى اين ذهبا من الدائرة وعادا يحملان حقيبتيهما ، وسألها في الطريق:
ـ الى اين ستذهبين ؟
ـ سأعود الى بغداد .
وعادا صوب الكراج ، واجابهما صاحبه :
ـ لا تتوفر سيارة قبل العصر .
ونظر الرجل الى المراة قائلا :
هل سمعت ؟
ثم قال
ـ سأذهب الى الدائرة ، وانت تستريحين في بيتي الى ان تتوفر سيارة ما رايك ؟
وترددت المراة ، فأردف :
ـ انت متعبة ، وستكونين بمفردك .
ووافقت المراة ، واتجها الى بيته ، واحتدمت في ذهن الرجل صورة ـ أ ـ وهو منغمر في ليالي القمار في هذه الناحية البعيدة ، وكان ـ أ ـ يبررها بأنها وسيلة ترفيهية الوحيدة ، في مدينة نائية لاوسيلة ترفيهية فيها، لكن خسائر وارباح القمار لا تتناسب مع رواتب الموظفين، وقد لعب هو مرة وخسر عشرة دنانير ، وقرر ان لايلعب ثانية ولاحظ ان النقود التي توضع على المائدة اكثر من الرواتب ، ولم يغره الحاح مدير الناحية ، الموظف القديم في ان يشاركهم اللعب ، واستطاع ان ينجو منه ، اما (أ) فكان يردد ان اللعب ربح وخسارة ، ولكن الموظف الصغير لا يمكنه تحمل خسارة ، ولو صغيرة ، عندما يكون متزوجا . واقتربا من البيت وهو يفكر .
ـ حسنا فعلت ، اذ لم اخبرها بالحقيقة ، لانها ستحزن، وسأفقد سحر الليلة الماضية :
ودخلا المنزل ، ووضعا حقيبتيهما في الرواق ، ثم ذهب واشترى طبقا من القشدة وارغفة من الخبز وعاتبها حين وجدها اعدت شايا . ثم خرج الى دائرته ، واستقبله زميله في الغرفة مرحبا ، ثم نهض زميله من مكانه واقترب منه :
ـ حدث شيء لا يصدق ، في اجازتك (أ) سرق سبعمائة دينار من البلدية وهمهم الرجل مندهشا . وأضاف زميله:
ـ واحيل مدير الناحية على التقاعد . ان الاحداث لا تصدق .
ونظر الرجل اليه وكأنه لا يصدقه ، وانساب حديث زميله :
ـ يقال انمدير الناحية كانيعلم باختلاسات (أ) لكنه غض النظر عنه ، لانه زميله في اللعب ، وتسربت انباء الاختلاسات ، وسمع بها مسؤول المنظمة الحزبية في الناحية ، المعلم (م) . انت تعرفه ؟
ـ نعم اعرفه

ـ وكتب المعلم تقريرا الى الحزب ، وجاءت لجنة تحقيق من المحافظة ، ثم وردت الاوامر بتوقيف (أ) واحالة مدير الناحية على التقاعد ،

وسهم الرجل ثم سأل زميله :

ـ واين ذهبت زوجة (أ) ؟

وتابع زميله حديثه بنفس الحماسة :

انها سألت الشرطة الى اين سيذهبون بزوجها ، ثم قفلت دارها ، وذهبت خلفه الى سجن المحافظة ، لكنني اعتقد انها ستذهب الى بغداد .

وانتقلت افكار الرجل الى منزله ، حيث تجلس المراة ، ثم سمع زميله يقول :

لم يكن لديه مال ، ليعيد ما اختلسه .

وضحك ، ثم استطرد :

ـ كان مدينا لمدير الناحية ومعاون الشرطة باكثر من ثلثمائة دينار ونقر الرجل على منضدته الخشبية وهو يردد : انه القمار . القمار .

واقترب منه زميله وهو ينحني الى جانب اذنه .

ـ يقال ، ويشهد الله انني لا اردد سوى ما سمعته ، ان مدير الناحية اجبره على تادية ديونه فأستحال عليه ان يفيها ، ثم اتفق معه على ان ينال زوجته ، وتترك له الديون ، ويقال انه نالها واهتز الرجل بعنف ، وشرست نظراته ، وضج راسه بالصخب وعاد زميله الى مكانه وهو يرفع يديه :

ـ انهم يهمسون بما قلته ، والمدينة كلها تعرفها .

وتلبث الرجل جامدا في كرسية ، ثم سأله :

ـ هل انت متأكد مما تقول ؟ .

واقسم زميله ، انه لم يزد اي حرف على ما سمعه ،

وردد الرجل بصوت مرتفع :

ـ اذن كانت عاهرة ؟

واشار اليه زميله ان يتكلم بهدوء وبصوت خافت.

وانبعثت المراة ، التي في بيته ، في ذهنه ، ولم يعلن لزميله عن وجودها ، وادرك ، انه لو اخبره ، فأن الخبر سينتشر على الفور ، ونهض وهو يتأهب للخروج . وقال لزميله :

ـ السيارة التي اقلتنا من بغداد عطلت في الليل ، وساذهب الى البيت ، لانني لم انم بالامس ، وقل لمن يسأل عني ، انني ساعود بعد قليل .

وتواطأ زميله معه هازا راسه مؤيدا وانحنى على اوراقه . وعاد الرجل الى بيته . وحين فتح الباب ، شاهد المراة منحنية على الارض تمسحها واستقامت المراة حين سمعته ، وتراجع هو الى الباب معتذرا ،وطلب منها ان تكف عن مسح الارض ، واخبرته بأنها اوشكت على الانتهاء ، ومررت الكيس القديم المبتل على الارض ؟ ثم نهضت وقالت :

ـ يبدو ان الارض لم تمسح منذ اشهر .

واجابها :

ـ ومن يمسحها ؟ انني لا امسحها مطلقا .

وجففت يديها ، ثم جلست . ومكث الرجل في الباب وسألته :

الم تعرف اين ذهبا ؟

واجابها :

ـ نعم سافر باجازة الى البصرة . وصحبته اختك .

وتساءلت المراة :

ـ هل يجوز انه ذهب الى بيت اخته هناك ؟

قال الرجل :

ـ ربما

وكان يفكر ، لو انه اخبرها بالانباء التي يعرفها ، فماذا سيحل بها ؟ وردد :

ـ الموظف يحتاج الى فترة راحة ، بين حين وآخر .

وتنهدت المراة :

ـ لو كنت اعرف انهما سيسافران ، لما حضرت .

وود الرجل لو يجلس الى جانبها ويداعبها ، ولكن خوفه وخجله جعلاه ينحرف الى مقعد منفصل واختلس الرجل نظرات الى ركبتيها وساقيها ، ولاحظته المراة واندفعت يداها تشدان طرف ثوبها الى اسفل الركبتين .

وثارت صورة ـ أ ـ في ذهن الرجل ، والاقاويل حول زوجته ، وحاول ، وحاول انهاء ارتباكه

ـ انت جميلة ـ جميلة جدا .

ثم نهض وجلس الى جانبها . ومد يده الى يدها، وانكمشت في الزاوية واراد ان يطوقها بذراعيه ، وقالت مستاءة :

انني اخطأت اذ اتيت الى بيتك .

ونهض الرجل وامسكها . وحاول ان قبلها ،

ودفعته :

ـ اتركني ، اتركني .

وضحك الرجل مهتاجا ، وقرر ان يدلي لها بالمعلومات التي سمعها ، لكنها تناولت عباءتها ولبستها. وانحنت ورفعت حقيبتها . وردد :

ـ انني اعتذر . ارجوك ان تبقى وتتناولي الغداء .

ثم امسك بيدها :

ـ ارجوك ان تبقى . . اين ستذهبين ؟

وسحبت يدها بقوة وهي تقول :

ـ اتركني .

وخرجت .

هدأ اهتياج الرجل ، وتجول في الغرفة ، مادا يده ، فوق المدفأة ، في رواحه ومجيئه ، ثم خرج الى الشارع ، وسار صوب الكراج ، وشاهد المراة جالسة، ومر متمهلا ثم عاد ، ولم يحاول ان يقترب منها ، وعد الى بيته ، منتبها الى انه وغد حقيقي .

# العاشقة والمعشوق وما جرى بينهما في بغداد



خضير عبد الامير

تطلعت لشمس العصر التي كانت تسحب اذيالها صاعدة فوق حيطان البيوت العالية ، وشرفات الغرف المطلة على الازقة وقالت وكأنها تناجي نفسها .

ــ آه يا الهي ، كم انا تعيسة ، كم انا مظلومة ، وهذه الجدران المحيطة بي صماء لا تتكلم ، وهذه الابواب دوني مغلقة ساكنة ، وهذا اخي الذي يتركني هنا في هذا البيت وحيدة طوال النهار . آه كم احسد هذه الشمس الزاحفة نحو غروبها وكم ارنو لمجالاتها المتعددة وتطلعها الدائم لحياة البشر وحركة الناس ، كم احسد الاطيار المشعشة في زوايا السقوف ، انها تنتقل طوال النهار وفي الليل تجد انيسها مع بعضها ومن ثم تتغير حياتها . آه كم احسد العصافير المتحركة ، لقد ملأت وتملأ اصواتها علي البيت وفي الليل تنام مع بعضها آمنة مطمئنة في اعشاشها او في فروع شجرة السدر العتيقة عند جيراننا .

ثم عبرت باحة البيت بعد ان رنت لنفسها ونثرت خصلات شعرها الكثيف الاسود وكانت خصلاته لامعة ناعمة الملمس ، كانت فارعة القامة سمراء ذات عينين سوداوين وملامح جميلة ، معتدلة القد ، حادة القسمات .

ثم تطلعت لكل ما حولها ، حتى لاصوات الجيران الذين بعدت بهم المسافة عنها او تجاهها ، وفي الحقيقة

كانت السنوات الماضية قد فرقت بين الناس واستطاعت ان تبعد بين الشخص والاخر والجار وجـاره والاخ واخيه ، وان تبعد العزيز عن عزيزه وهكذا كانت تلك الاحداث المتباعدة قد تغلغلت بـين ثنايا البيـوت والمنعطفات ، وحفرت في الصدور والنفوس ، وزرعت الخوف والريبة والشك والجفاء بينهم . وكانـت تلك الوقائع على كل لسان ولم ينته ذكر الفيضانات المدمرة ولا اوبئة الامراض ، ولا الموت المجاني في الطرقات ، ولا لعنة النفير العام التي تركت في كل بيت مناحة بقيت آثارهـا في الاذهان وامام العيون وقائعها تتخيلها وكأنهـا وقعت فعلا امامها .

كانت وحيدة بيتها ذلك الغارق في داخل زقاق من ازقة بغداد ، الابواب امامها متقابلة ، والشناشيل مطلة على ظلمة الازقة واحساسها المختنق الذي يحـاول ان يجسد امامها جميع الاشياء التي تحبها وتحن اليها والتي تحاول ان تصل اليها دائما . ولكن هل تستطيع ان تخرج وان تكون كما هي ، وكما تريد ، وكما تحلم ؟ هل تتناول هواجسها العميقة لتصبها امام المرئيات التي تقابلها ، والوجوه الكثيرة التي تتعرف عليها اثناء سيرها في الطرق والدروب حيث العيون متسائلة عن سر هذه الفتاة الملفعة بعباءتين والتي تنظر ولا تنظر ، اهي كائن يتحرك له مـن الاحساسات والعواطف ؟ ام هي قطعة متحركة ملفعة بالسواد ؟ ربما مثل هذه الاسئلة تنبع في وجود الاخرين ، او لا تنبع ابدا نتيجة الوجود المحيط كلـه وتراكمات الماضي والاحساسات كلها التي لم تحاول في يوم ان تنطلق او تتحدث لتتناول وضع المراة والفتاة وهي امامهم تقطع الدرب والعطفات والاماكن الخالية والمزدحمـة بالناس على السواء . وفكرت مع نفسها : يجب ان اكون في كل مكان ولأبدأ ولكن متى واين والى اين ؟ .

* * *

في فجر يوم من الايام استيقظت الفتاة على صوت طرق متواصل على باب الدار . تعجبت وسألت نفسها : من يكون هذا الطارق في الفجر بينما الناس يغطون في ثنايا الاحلام ؟ .

استيقظت مسرعة وتركت غرفتها ، ثـم عبرت ( الطارمة ) والممشى ونزلت سلالم مرصوفة بالطابوق ، وفتحت الباب . رأت امرأة كبيرة السن يدل وجههـا وملبسها على انها خارجة لتوها من احـد الحمامـات العامـة .

قالت الفتاة متسائلـة .

ــ ها يا خالة ، ماذا تريدين ؟

قالت المراة وبشيء من الاستعطاف :

ــ عفوك يا فتاة اريد قليلا من الماء .

قالت الفتاة متعجبة :

ــ اين كنت حتى اصابك العطش في هذه الوهدة من الفجر ؟

قالت المراة :

ــ كنت في الحمام . ذهبت اليه قبل الفجر ، ان حمامات بغداد طيبة وخاصة في فجرية الليل حيـث يتمتع المرء بكل شيء ، الراحة ، الحرارة اللذيذة ، المياه الوفيرة ، الهدوء ، عدم وجود المنغصين كالاطفال وبعض النساء الثرثارات وبالاختصار هناك قلة مـن النـاس فيستطيع الداخل اليه ان يتكلم بهدوء وراحة بال وبود والفة .

قالت الفتاة وهي مبتسمة :

ــ احسست باشتياق لهذا الحمام ، اين هو ؟ وما مكانه . فالحمامات كثيرة .

قالت المراة :

ــ الم تسمعي بحمام زرياب ؟

قالت الفتاة :

ــ آه ، اجل انه قريب ، وما كنت ادري بان ابوابه تفتـح ليـلا .

قالت المـراة :

ــ انه مفتوح حتى الصباح ، انه نظيف وجوه حار ، ومياهه صافية تعيد الروح لجسد الميت .

ناولت الفتاة قدح الماء للمراة الواقفة في عتبة الباب وكانت بيضاء يميل وجهها الى الاحمرار والاحتقان . اخذت القدح وشربته ثم حملت ( بقجتها ) واعتـذرت مرة اخرى واتجهت الى نهاية الزقاق حيث الممر يتصل بعدة فروع . ثم يفضي الى عدة اماكن .

حينما اغلقت الباب احست باشتياق لزيارة حمام زرياب ، وقررت ان تذهب اليه بنفس الوقت الذي ذهبت اليه المراة ، وبعد تردد قر عزمها وذلك حينما اخبرت اخاها وجمعت ملابسها وجعلتها في ( بقجة ) ، وفي الفجر فتحت الباب وخرجت الى الطريق بعد ليلة لم تذق فيها للنوم طعما . كان القمر مشرقا مضيئا والسماء صافية الاديم والضوء الابيض يوحي بان الليل الساكن العميق فجـر يبشر بالصباح .

سارت في عدة ازقة ، وكانت وحيدة مع نفسها وظلها الكبير الممتد يدور ببطء والى كل اتجاه . وكلما اقتربت من مصابيح النفط الموضوعة داخل فوانيس زجاجيـة والمعلقة بالجدران ، وكلما ابتعدت احست بالخـوف وندمت على خروجها ، وودت لو اخبرت احدا مـن الجيران الذين تعرفهم او من المعارف القليلين الذيـن تجلس وتتكلم وتضحك معهم احيانا ولكنها لأمر ما لـم تخبر احدا بعزمها ذاك ولكأنها قد وطدت العزم على ريادة الطرقات ودخول الحمام فجرا والتمتع بدفء المكان ثم الظهور امام نفسها وامام لاخريات عارية ليس لهـا الا الجسد ومكامن الانوثة والاحساس بقيمة ما ينطوي عليه تملكها ذاك وما تحمله من كنوز مخبوءة .

كانت الازقة طويلة ، وربما غيرت الطريق نتيجـة الظلام الذي يلف الزوايا والعطفات والتواءات الدروب

الكثيرة ولكنها لم تقرر الرجوع بكونها اصرت وقررت مع نفسها ان تواصل وان رجعت او عادت فان اخاها لن يسمح لها بالخروج بعد ذلك وهي تعلم جيدا بانها اوهمته بانها خارجة مع بنات الجيران عند الفجر تقصد حمام النساء القريب وان عادت ماذا سيقول ؟ وفكرت مع نفسها ثم همست .

ـ يجب ان اكون قوية ، وان اواصل رحلتي واشق طريقي باتجاه حمام زرياب الذي اعرف مكانه جيدا .

واقتربت اكثر من مكانه وعلى عكس ما كانت تتصور فانها لم تشاهد احدا يسير او يقترب من الحمام مثلها او مثل تلك المراة . احست بالوحشة والخوف من الظلمة الكامنة في كل مكان ومن ارتعاشات الضوء ، تلك الذبالة المهتزة التي كانت تتطلعبعمق الانسانة الخائفة من اشياء كثيرة ، الغريبة عن هذه الاماكن وهي تراها لاول مرة وليست مثلما تصورتها .. الهاربة التي لا تستطيع الرجوع ، وتخاف المواصلة ، المرعوبة من كل الاخيلة والاشباح التي سمعت عنها والتي تخيلتها اثناء سرد الحكايات والقصص والاقوال في ليالي الشتاء الباردة والماطرة .

ولم تستمع لاقدام المارة وهم يدبون على ارضية الازقة المبللة بندى الليل قاصدين الدكاكين ومقاهي المحلات ، ولم تعثر على حارس او ديدبان ، ولم يغلق بوجهها شباك او يفتح ، ولم تسمع اية نأمة صادرة من باب او زقاق فرعي صغير او شرفة بيت .

وابتدات الازقة امامها ملتوية وطويلة ولا تصل الى نهاية معينة فكل منها بداية ولا نهاية لها ، وقد كشفت ظلمة الليل امامها تلك الامتدادات . وحينما تقترب اكثر يكون فانوس الجدار بوجهها مشعا بضوئه المصفر ثم لتجد نفسها تحمل البقجة وعزمها الكبير على المواصلة ولا تخشى النتائج التي ستتمخض عنها رحلتها هذه .

وكان الحمام في جهة مجهولة لاتدري اين هو ، واين مكانه بالرغم من معرفتها الطريق والوصول اليه . لاشيء في ذهنها الا خوفها الداخلي واحساسها بالوحشة والاصوات التي تدخل اذنيها ، تلك التي كانت تمجها الحيطان وتقذفها الطرقات ، وتبتلع مصدرها الثقوب الفاغرة افواهها في الجدر الصماء .

وكان الذي تريده هو ذلك الاحساس الرائع الذي تستشعره وهي امام النساء والفتيات وامام اضواء الحمام وفوق دكاته الحجرية المطلية بالكلس والقار والمفروشة بحصران الخيزران وان تقفز امام حوض المياه في وسط الباحة حيث النافورة الصغيرة والتي تمثل امراة عارية تحمل على كتفها جرة يتدفق ماؤها الى الاعلى ثم يتساقط بحباته البيضاء داخل حوض مرمري . وان تتطلع لكل تلك المشاهد التي تثيرها حسيا وهي بداخل حمام زرياب المعروف بقضائه اكثر الحاجات وخاصة عند طلب المراد حيث كل امراة تحمل في سرها حاجة ، وما من امراة رجعت خائبة كسيرة القلب حتى ولو ادى بها الانتظار الى الايام المتعاقبة والشهور الطوال .

وحينما تكون النافورة مفتوحة وباب الحمام الداخلي يفتح ويغلق واللغط يتصاعد مع الضحكات واصوات الاحذية الخشبية وهي تضرب الارضية المبلطة بالقار ثم رائحة الابخرة وعفونة الدهاليز والطوق المقوسة ، وحرارة المكان وشحوبه من خلال الظلال الكثيرة والمفارش الندية الملقاة على الحبال ، وكل الاشياء التي يجسمها احساس الانسان امام شيء يحبه ويريده ويتطلع اليه ، ومع تصوراتها تلك اختلطت عليها الاماكن والازقة وضاعت في المنعطفات الكثيرة ، وهي بوحدتها امام الليل ولذعة الهواء والوحشة ، ولم تتصور ان في الامكان الرجوع لانها بدات تفقد حتى ملامح الطريق ، ولا تدري الا وكانت تقول ولاول مرة ومع نفسها :

ياقائل القلل(١) والصبح من بلج(٢) ، اين الدلال اليدليني على حمام زرياب ؟

وابتدا صوتها يرتفع ومع ضرب قدميها في صلابة الارض الندية ، ومع خوفها المجسم الذي بدأ يتصاعد .

يا قائل القلل ، والصبح من بلج ، اين الدلال اليدليني على حمام زرياب .

وارتفع غطاء شباك خشبي كان مسدلا وجاء الصوت صافيا عذبا مع وهدة الطريق ثم انتفض جسم رجل في ريعان صباه وتسمع ثم نزل مسرعا وترك غرفته وفتح الباب وخرج الى الطريق باحثا عن الفتاة صاحبة الصوت المتهدج الرنان ، الفارعة الطول ، الباحثة عن حمام زرياب في هذه الوهدة من الليل الساجي الساكن .

ركض وراءها ثم توقف امامها بعد ان واجهها من عطفة اخرى قريبة وقال :

ـ من انت ؟ وماذا تريدين في هذا الليل ؟ وما بحثك عن حمام زرياب وانت قربه ؟ كانت نظراته حادة رغم ظلمة المكان . حاول ان يكتشف فيها مكامن الحياة المتفجرة في جسد هذه الانسانة ، في كل حركة منها في رعب وجهها وتساؤل عينيها وحيرتها وهي امام الرجل الذي تراه لاول مرة .

ماذا تقول ، او ماذا تحاول ان تقول وهي التي كانت حبيسة الدار حيث تتهاوى جميع الحكايات والاساطير التي كانت تحبها وتتخيلها في ذهنها ثم تتحول الى واقع مرير لا يعدو ان يكون ، البيت المغلق وهي ، والاخ الذي يأتي وقت الغروب ليعاود خروجه . كانت عيناه في كل مكان من وجهها وجسدها ، واحست وهي الفتاة الباحثة ، المصرة ، الخائفة المرتبكة بان هذا الانسان هو قدر هذه الليلة ، وهو نهاية بحثها وتفتيشها توقفت امامه خائفة لائذة بعباءتيها متكئة على جدار قريب لا تدري ماذا تجيب وماذا تقول .

واكتشف حيرتها وصمتها وخوفها وهلعها الذي

ظهر واضحا وجليا في عينيها .

قال لها وبصوت رقيق :

ـ لا عليك يا فتاة ، يظهر انك مرتبكة قليلا انظري الى الخلف تجدين باب الحمام . انه الان مغلق وسيفتح عما قريب ، ويظهر ان ظنك كان خاطئا بوجود الحمام مفتوحا ليلا ونهارا ، كلا .

الحمام يفتح نهارا وفجرا ، والآن هو بسبيله الى ان يكون جاهزا لساهرات الليل ومحبات الغسل فجرا تحت اضواء قناديله الكثيرة المتعددة واحواضه المرمرية ومياهه لصافية العذبة . لقد احسنت الاختيار واخطأت في التوقيت .

قالت الفتاة وقد استجمعت شجاعتها

ـ ما الوقت الآن ؟

ثم استطردت وبهدوء

ـ يا لي من حمقاء لقد اخطأت الوقت .

قال الفتى

ـ على كل حال ، لقد مضى من الليل اكثر من نصفه وبعد ساعة واحدة سيفتح الحمام ابوابه وستكون ( ام مجيد ) في مكانها المعهود من الدكة وستتقاطر النسوة وبقية العاملات في الحمام .

قالت الفتاة وقد شملها نوع من الاطمئنان .

ـ يظهر انك تعرف نساء الحمام

قال الشاب :

ـ نعم نسيت ان اقول لك ان الحمام ملكي ومعي مفتاحه ، وبامكانك ان تكوني بداخله الآن تنتظرين النساء فهن الآن في طريقهن الى فتحه ولكني سأوفر عليهن العناء وسأفتحه بدلا منهن .

تعالي انظري .

ثم تقدم عدة خطوات وتوقف امام باب خشبي مغلق ثم مد يده فوق اطارها العتيق ومن كوة صغيرة في الجدار بعيدة عن الرؤية سحب مفتاحا حديديا ثقيلا وفتح الباب . وعلى ضوء احد القناديل ابصرت الفتاة سلالم الحمام التي كانت قد عرفتها سابقا واحست بنفسها مطوقة وان بدا قوية تضيق عليها ما استطاعت وان حصارها هذا لم يدعها تتكلم او تعبر عن خوفها او ندمها او حتى عودتها الى الوراء لتعود الى بيتها ومكانها الذي اصبحت الآن تحن اليه وتتمناه وتريده ، ثم وجدت نفسها تنزل درجات السلم المرمري وتقف وحيدة في مكان صغير من القاعة الواسعة ثم تطلعت الى السقف المعقود بالطابوق على هيئة قبة مجصصة مطلية ومزدانة بفتايل النفط المحاطة بالزجاج والصفيح وفي الاسفل كانت الدكك الحجرية المطلية بالكلس والقير والمفروشة بالحصران . تلك لمحة سريعة استطاعت بها ان تحدد جميع الاشياء والاماكن . اما هو فقد وقف فرحا وحائرا بنفس الوقت ، وقد بان في وجهه وحركاته الاضطراب بالرغم من فرحه ثم تطلع اليها واقترب في محاولة من ان يأخذ بقجة ملابسها التي كانت تحت عباءتها .

قالت وفي صوتها رنة الخوف .

ـ لا :

قـال :

ـ اذن اخلعي عباءتك عن راسك وانتظري ولا تخافي مني بعد قليل ستأتي ام مجيد مشرفة الحمام وستكونين مع الاخريات . اما الآن ، فانا وانت فقط ونستطيع ان نكون نفسا واحدة وكيانا ، وان نعيد لقاءنا هذا وفي هذه الوهدة من الليل . لقد كنت انتظر ، وفي كل ليلة ، ولا ادري ما الذي كنت انتظره ، ولا الذي كنت اريده بالضبط . لقد جفا النوم عيني عدة ليال ، فكنت ابقى وراء شباك غرفتي منطرحا ولكني كنت متسمعا اعبر في خاطري عن كل ما احسه او اجده يتحرك في ظلام الليل . وحينما سمعت صوتك قلت : اذن هذا ما كنت اريده ، وما كنت انتظره ، وكنت اود الاستماع اليه وقد بدا كل شيء سهلا ومنذ الوهلة الاولى .

ارتعشت الفتاة لكلامه وخاصة لموقع الجملة الاخيرة وقالت :

ـ لست سهلة كما تتصور .

قال معتذرا وهو يرفع يده بحركة غير مدروسة ليسعفه النطق اكثر .

ـ لا ، لا ، لم اقصد ما قلت ، لقد خمنت بانك ذات ارادة قوية وشجاعة بنفس الوقت وما اصرارك على وجود الحمام رغم وحشة الليل وظلمة المكان وبعد الطريق وضياع معالمه الا الدليل الكافي على تخميني . انت هنا كما في بيتك المعذرة، لقد حكمت عقلي امام استيقاظ العواطف ثم ابعدت حسي المتوقد المتوثب وتركته خلفي ولكن بالله عليل يا حسنائي ايجوز هذا ؟ .

لقد اعجبها شكله ومنطقه فوقفت امامه ساكنة وقد زال عنها خوفها ثم كشفت شيئا من وجهها وصدرها وتحركت متطلعة لكل شيء وقالت :

ـ ما اشد رهبة المكان وما اوسعه . لقد شاهدته في ضوء النهار ولم يبق في ذهني من معالمه الا الشيء القليل والاصوات وخاصة صوت هذا الباب عندما يضرب الجدر الداخلي للحمام وكذلك اصوات النسوة في الداخل .

قال وببصر نافذ :

ـ يجب ان تخلعي العباءة وتكوني كما انت جريئة ورقيقة .

قالت مسرعة :

ـ وانت ، ثم ما وقوفك امامي حائرا ؟

قال :

ـ ماذا تريدين مني ، اسأليني فقط لا نفذ .

قالت وقد استبدت بها فكرة مجنونة .

ـ اريد طعاما ، واظن ان الفجر قد فتح ابواب الدكاكين داخل السوق .

قال :

ـ نعم واعتقد ذلك ، انا ذاهب لاجلب لك طعاما ولكن ، اريدك هنا كما انت . فالحياة في الداخل وكأنها تكونت لكلينا ، انت وانا فقط ثم ابتسم وارتقى سلالم الحمام وترك الباب مفتوحا وخرج مهرولا . اما هي فتناولت ( بقجتها ) واسدلت نقابها وصعدت درجات الباب وكانت في الطريق . هربت مسرعة وهي لاهثة الانفاس في الوقت الذي بدأ فيه ضوء الفجر ينتشر ويتصاعد ليغمر الافق الشرقي ببياضه وعلى ضوئه استطاعت ان تبصر الدرب والازقة حتى وصلت لبيتها . فتحت الباب ودخلت وبملابسها انطرحت على فراشها بعد ان رمت بقجتها وهي قلقة تعبة ولم تنم اذ كانت ذات احساس كبير ووعيها يختزن العشرات من الصور الجميلة والمرعبة في وقت واحد وكانت تحدق في سقف الغرفة المسود والمزين بالمرايا الصغيرة وقطع الاخشاب وكان اخوها مستغرقا في نومه .

***

عاد الشاب مسرعا ودون ان يشتري طعاما . وكان قد عبر زقاقين وحينما شاهد اناس السوق وحركتهم الدائبة وهم امام ابواب دكاكينهم يتحدثون ويتندرون ويسعلون او يذكرون اسماء الله ، وتناهت اليه اصواتهم العالية تذكر ما قد نسيه ، وما تركه سهوا وبدون ان يتقدم اكثر عاد راكضا وبسرعة مجنونة وهو يرفع اذيال ثوبه ولسان حاله يقول :

ـ يا لي من نساء . لقد تركت باب الحمام مفتوحا يالي من متسرع . لقد خدعتني وهربت . وحينما توقف امام باب الحمام شاهد ( ام مجيد ) المرأة العجوز وهي تنزل السلالم وعلى وجهها امارات العجب والدهشة . اقترب منها ودون ان يكلمها نزل السلالم وتوسط الباحة وبحث في كل مكان ثم رفع راسه الى السقف وصاح :

ـ اين هي ، اين هي .

صرخ بكل ما اوتي من قوة .

ـ اين انت يا فتاة الليل ، اين انت ايتها الساحرة الجميلة الغامضة .

قالت ام مجيد وهي تشد على ثيابها :

ـ اسم الله عليك ، ماذا حل بك ، ياعيني ، انت لم تزل في طور شبابك .

لم يجبها بشيء . ترك الحمام وعبر العتبة الخشبية المتربة ثم الدرب الموارب واختفى راكضا والصبح خلفه في محاولة منه لانارة الطريق والسطوح ورؤوس الاشجار القليلة المتعددة والمتواجدة في داخل البيوت وبقية الاشياء والاماكن المظلمة والمركونة في زوايا الجدران والمنعطفات والعطفات ، وفي باحات البيوت المقفلة الابواب وكانت شمس الصباح تسطع فوق بيوت بغداد ذات التيغ والهوائيات والشرفات المجصصة والمشيشة بالحديد والخشب والواجهات الداخلية المزججة بالزجاج الملون والفسيفساء المنقوش . واختفى في بيته حزين النفس ملتاع الفكر في نفسه خوف لا يدري كنهه وحسرة كبيرة متقطعة كانت تجول في حنايا قلبه . ونام في فراشه ولم يكن من عادته ان ينام نهارا . ونام نوما عميقا وحلم بان الليل كثيف الظلمة وكثير الاشباح وانه سيستيقظ في اليوم التالي صباحا ومرت الاحلام في ثنايا فكره وهو بين اليقظة والمنام فكان صياح الديك في مسمعه يتردد وهو في ثنايا تلك الرؤى . واستيقظ . كان الوقت منتصف الليل والاشياء من حوله هادئة ساكنة لا يسمع فيها الا نفس الهواء وتحرك الريح . وتسمع لشيء كان يتردد . صوت بسيط . نامة دقيقة ، تنفس بطيء . نبرات انثوية ناعمة تتمرد في حنايا الطريق وفي عطفات الزقاق ، وكان الصوت واضحا بعد ذلك ومعبرا وفيه من الصدق واللوعة والانسانية الشيء الكثير .

تسمع لذلك الحس ، مشى باتجاهه وبخطوات هادئة مثقلة حذرة وكله خوف من فقدان تلك الانسيابية التي بدات تمس منه الشغاف وتعيده الى تلك الليلة التي هي بالتأكيد لم تكن حلما يمر في خياله النائم ، ولا كانت رؤى منصاعة لشبح امرأة يمر قرب وجود حبيب كائن ، ولا كانت ضمن قصص الرواة واصحاب الحكايات من الدراويش والمتجولين في كل مكان عارضين غرائب الاحداث وعجائبها وبعد ذلك كله لم تكن وهما او خيال مريض ، ولا هي هلوسات رجل محموم ، بل هي حقائق يعيدها الى نفسه وفكره ويقينه ، هذا الصوت المتصاعد البعيد .

يا قائل القلل ، والصبح من بلج اين الدلال اليدليني على حمام زرياب .

وبسرعته المعهودة ، وبأحساسه الذي كشف له كل ما مضى في تلك الليلة اسرع الى كل مكان ، ودخل اكثر من زقاق ، وتطلع الى كل منعطف . ثم رنا الى جميع الزوايا المعتمة والتي تتكشف الظلمة بداخلها ، ثم توقف امام بقع الضوء التي كانت تبعثها الانارة وكأنه يرى نفسه في واجهة زجاجها ذلك المنير البراق المتوهج بصمت . وحينما يحس بوجوده الوحيد يبتعد ثم يبدأ الصوت مرة ثانية وثالثة حتى خال نفسه كالمجنون الذي يرى اخيلة ثم يتبصر في ظلمة الليل ليرى شبح فتاة الحمام ذات العباءة وحيرتها فيمشيتها المتهادية وسلاسة طبعها ، وقوة شخصيتها ومكرها الواسع .

ولا يدري بعد ذلك من نفسه شيئا سوى انه بدأ يقتفي خطوات الفتاة وكذلك مسلكها في الدرب والزقاق ويحاول ان يكون في كل مكان كانت فيه او تواجدت ، وابتدأ صوته خافيا اول الامر ثم ارتفع وارتفع متسائلا ناشدا ملحا في طلبه . « يا قائل القلل ، والصبح من بلج ، اين الدلال اليدليني على حمام زرياب »

مر في الدروب التي يعرفها ، وترك باب داره مواربا

وكان حافي القدمين حاسر الراس ، مربد السحنة يرتدي ثوبا قطنيا ابيض اللون .

قال البعض ممن رآه على حالته بانه جن او حل به مس من جنون فلقد لقيه البعض وهو يدور الطرقات ليلا يدق الابواب والجدران والشبابيك المغلقة سائلا عن حمام زرياب طالبا من يدله عليه . ولما كان هو صاحب حمام زرياب فقد وقف البعض حائرا امام نداآتـه . ووقف البعض ذاهلا لا يدري ما اصاب هذا الشاب ، وما حل به . وابتدات الالسن تلوك كلاما كثيرا وتتحدث عن اشياء لم تقع وتفترض وجودها . وكان هو لا يعي ما كان يدور ولا يستمع لما كان يحدث ، اذ كان ينام النهار ويستيقظ الليل ثم يدور ويدور ويتساءل ما شاء له السؤال حتى الفه الناس وذاع صيته في كل مكان واستمعت هي مع استمع من الاخرين ، وكأن الصوت الذي كانت تردده قد عاد اليها والى اسماعها رقيقا عذبا مشدودا بألف خيط ومرتبطا بواقعها اليومي . وكانت في لهفة منها لاستقبال الليل وسكينة وهجوع الناس ، وابتعاد الاصوات وتفرد النفوس التي كانت محبة عاشقة مدلهة وقالت في سرها :

ـ ما العمل يا الهي ، ما العمل ايتها العصافير الرقيقة الاصوات ، ايتها الصغار الهاجعة داخل شجرة السدر ، ايتها الشمس الغاربة ، يتها الاطيار الراكنة الى اوكارها ، ما العمل يا نفسي القلقة الحائرة ، آه انك لا تعرفين ماذا تريدين ، كوني شجاعة ولو لمرة واحدة في حياتك . ثم لمت شعرها الاسود الغزير والمسدل وعقصته في جديلة واحدة وقررت ان تنتظر منتصف الليل .

وفي وهدة من الصمت حاولت ان تستمع . اذ جلست في غرفتها وفتحت خصص الشباك بان رفعته الى الاعلى واسدلت ستارة بيضاء موشاة بالنمنم الازرق والاخضر والاحمر على هيئة خطوط نازلة وصاعدة وجلست خلفها متسمعة لكل صوت حتى اصابها اليأس او كادت ولكنها بدت تأخذ في الالتصاق بشيش النافذة والى حين جاءها الصوت واضحا ملتاعا يلقي سؤاله بتهدج كبير « يا قائل القلل ، والصبح من بلج اين الدلال اليدليني على حمام زرياب » .

تمسكت بالستارة وبدات تشد عليها ثم ابعدتها وحاولت ان تخرج راسها لتراه ، لترى الرجل الذي وقفت امامه وحادثته والذي سارت أمامه طائعة مختارة ، وهو الذي كان خلفها ، تحس بوقع قدميه فوق سلالم الحمام ، تحس بحركته السريعة وحيرته ثم ركضه ، وتغير لون وجهه وهي كيف كانت ، وكيف اصبحت ، وكيف عادت الى بيتها ، ماذا كانت تقول حتى ولو في سرها . ماذا كانت تحس آنئذ وحينما كانت تردد سؤالها الذي كانت تسمعه ابواب الدور والشرفات المشرعة والحيطان الجامدة الصماء والدروب المظلمة وحلوكة الليل ، والفوانيس النفطية المضاءة ، ودبيب الارض وحشراتها الكامنة في الثقوب ، وقطط الازقة الضالة وعابر السبيل البعيد والقريب . ماذا كانت تقول حينما سمع النداء ونزل طائعا مسرعا شهما يحاول ان يدلها او يأخذ بيدها الى مكامن الامن والاطمئنان . وكانت راضية في قرارة نفسها مطيعة محبة وربما كانت عاشقة ولكن حدسها السريع وطبيعة موقفها الحياتي وتربيتها داخل البيت وحنان الاخ وحرية الحس والرؤية لمكامن الاشياء ، ثم التصاقها بالاصوات الكثيرة التي كانت تسمعها دائما وهي في بيتها ، صوت الانسان والحيوان والاصوات الاخرى التي كانت تأتي اليها من بعيد ومن رؤوس الاشجار والنخيل وشجرة السدر العتيقة ، ورنين اجنحة العصافير والحمام الاليف ، كل هذه الاشياء اوجدت عندها حسا رقيقا وتطلعا لكل شيء صغير . ربما لم يحس به البعض ، اما هي فكانت على العكس من وجود الاخرين وتطلعاتهم التي كانت تعطي لذلك الواقع المخيف وجودا كبيرا ولتلك الاحداث التي مرت عبر سنوات بغداد منذ عهد المماليك وحتى عهدها الخارج من حرب بعيدة (٢) لم تسمع بها وانما رات جميع الزوجات بدون ازواج وجميع الاولاد والبنات بدون آباء ورات الحوانيت مقفلة والنسوة باكيات واصواتهن ناعية نادبة وخاصة في ليالي الصيف . وفي ايديهن تدور مقابض رحى الطحن . وكانت تنام انذاك على تلك الاصوات وتصحو لتشم روائح الخبز ثم تتطلع الى نيران التنانير والى اصوات الايدي وهي تدف العجين فكانت تنطلق وفق مفهوم عرفها الذي اوجدته لنفسها : ان تكون ارادتها بدون قسر ، او لا تكون .

وكانت في تجربتها تلك الليلة اصيلة ودقيقة وباحثة عن حياة يتعايش فيها الرجل والمراة جنبا الى جنب . وحينما لم تره او تشاهد حتى خياله وانما سمعت صوته فقط ، عادت لمكانها وكانت تردد مع نفسها ما كان يردده . واستبد الامر بالشاب حتى غدا موقفه من الليل والحمام والسؤال امرا واقعا ولازمة ، ومن التخبط والضرب في الازقة والتشبث بالحيطان والابواب والعتبات الخشبية والدكك المجصصة وجودا لا فكاك من المرور فيه يوميا ، ومن صوته الخشن الرنان بالنسبة للاخرين الذين يسمعون لصوته الفة حميمة وشفقة مع حسرة او ضحكة او لا مبالاة ، حتى لم يعد يقوى على الخروج ليلا ، ولازمه المرض فبقي في فراشه لا يستطيع القيام والحركة لشدة ضعفه وما اصابه من وهن وسقم ونصب ، ولكنه بقي على ترديده لتلك العبارة . فهو لا يرد على احد ان سأله ، ولا على عائد يجيء اليه الابقوله المعهود وسؤاله المكرر .

« يا قائل القلل ، والصبح من بلج ، اين الدلال اليدلني على حمام زرياب »

* * *

قال الفتى لاخته التي وقفت بجانبه ساهمة .
اريد ان اخبرك بما اصاب صاحب حمـــام زرياب في طرقات بغداد ليلا ، اسمعت به ؟
قالت واجمة .
اجل سمعت وعرفت من افواه الاخريات وماكان يردده في الليالي .
قال معقبا :
ـ ولحد الان ، انه في بيته يرقد مريضا ولا يتكلم بشيء سوى هذيانه ذاك .
**قالت متسائلة**
ـ اذهبت اليه ؟
قـــال :
ـ لا ، ولكني سأعوده مع بعض الاصدقاء . هذه الليلة .
قالت متسألة
ـ ارجوك اهمس في اذنه بهذه العبارة ان اردت له الشفاء
قال الاخ متعجبا :
ـ وكيف ؟ وماهي العبارة ؟
قالت :
« ما دلك الفكر ان تقفل الباب ، وان تضع فـــوق القفل كلاب (٤) » .
قال الاخ مترددا :
ـ اعتقد ان في الامر سر وواقعة ، اليس كذلك
قالــت :
سأقص عليك كل شيء ، ولكن ارجوك ان تذهب وان تهمس له بهذه العبارة التي ستحفظها .
قـــال
ـ وهـــو كذلك .
خرج الى الطريق وشاور الامر مع نفســـه ثـــم استخلص الى ان .. لا ضير في عمله هذا ، وان ثقتـــه باخته الفتاة العاقلة الكريمة المحتد لاتتغير .
دخل مع الجماعة وتطلع المرأى الشاب الذي نحل وذبل عوده وصار يهذي بعبارة واحدة . وحينما تمنى الزائرون للمريض الشفاء خرجوا الى الطريق . جلس الاخ بجانبه وتطلع بوجهه لكأنه يستشف السر ويحاول ان يكشف ما المقصود بهاتين العبارتين ثم قام من مكانه وحينما تناهت الى سمعه آهة حزينة تقطعهـــا كلمات واهنة « ياقائل القلل والصبـــح من بلـــج ، اين الـــدلال اليدليني على حمام زرياب » .

اجابه وبصوت متردد متقطع ولكنه واضح .
« ما دلك الفكر ان تقفل الباب وان تضع فـــوق القفـــل كلاب » .
تمسك المريض بيد الشاب وطلب منه ان يعيـــد ما قـــــال .
اعاد عليه نفس العبارة ، وبعد صمت تطلـــع في وجهه وقـــال .
ـ الحمد لله ، الان عرفتها .
والتفت الى اخ الفتاة وقال :
ـ شكرا لك ، لقد سكن روعي وهدات روحـــي وسأصبح في خير حال .

* * *

بعد ايام جاء صاحب حمام زرياب الى بيـــت اخ الفتاة ومعه مجموعة رجال من ذوي الكلمة المسموعـــة والمكانة اللائقة في محلاتهم لطلب يد الفتاة للشاب صاحب الحمام الذي شفي من مرضه وابل وكل منهم يمـــتدح وصفته الطيبة وبراعته **في تحضير الادوية ، وفي مـــزج** البخور في النار وحرق الاوراق المكتوبة بالحبر الاحمر والاسود والزعفران الاصفر وما خط بها من اسرار .
وفي ليلة اجتماع الفتى بالفتاة كانت تلك الشـرفة المقابلة لحمام زرياب تغفو على صوتين وانسانين يتطلعان ويتسمعان في وهدة الليل علهما ان يعثرا على شبحين لاثنين من العشاق ويستمعا لصوتين من المنشـــــدين .
وحينما تتعالى الضحكات من شرفة ذلك البيت تكون الايام قد مرت واعقبتها اخر وتوالت السنوات ، وفـــي كل عطفة وزاوية من تلك الازقة ينسل شبح امراة ملفعة بالسواد او يخفق ثوب لشاب وكل منهما يتستر بالظلمة والليل طالبا وسائلا في آن واحد ومتطلعا لوجود حمـــام زرياب الذي اصبح بابه مزارا ومقصدا . وكوته التي كانت تحتوي المفتاح موقدة بشمع النذور وملطخـــة بالحناء ، وابتدات دورة الحياة والحـــب تلك متصلـــة الحلقات ولم تنقطع حتى اليوم .

---

(١) يا مزيل الرعدة
(٢) الصبح اشرق واضاء
(٣) الحرب العالمية الاولى ـ حيث تم سحب اعداد كبيرة مـــن سكان بغداد وسوقهم الى الخدمة العسكرية
(٤) حديدة معقوفة الراس

# الطيور الغريبة قادمة مع الفجر

حميد حيدر

يلزمني وقت كي افهم ماحدث . كي اوضح هذا الذي يحدث . ليس ليلا ولا نهارا . ليس صيفا ولا شتاء . هو الآن وفيما بعد . انه حالة من حالات الصحراء .

يبدو أنني ممدد على سرير ابيض ، تحت سقف ابيض ، داخل هدوء هو الآخر ابيض . ومن المكان تخرج روائح بيضاء . فيما مضى اذكر كنت جائعا ومريضا ، ومغتاظا من امور غامضة . وعلى مايبدو لي كنت واقعا في شرك، لاأذكر متى وقعت فيه . لم اكن وحدي . كل الطيور البيضاء القادمة من الصحراء بدت وكأنها وقعت في هذا الشرك . الآن انا احلم . لا . ليس حلما . انني ارى ولكن بصعوبة . تبدو الغرفة ضيقة لاتكاد تتسع لاكثر من هذا السرير الضيق ، وانا ارغب الخروج من هذا الضيق .احلم بالخروج من لاشراك التي تلتف وتضيق . آه . ان جسدي على مايبدو ويعاني حالة اختناق .

عندما يكون بامكاني فتح اجفاني ، أستطيع ان ارى عموداً في اعلاه زجاجة مصل . كما يمكن أن أرى بقعاً حمراء معلقة وانابيب . حولي تتحرك حمائم بيضاء صامتة وانا ممدد في وضع يبدو مريحاً .

ياللبحر كم يبدو بعيداً الآن . آه . ليس البحر . شيء يشبه البحر . لقد بهت الضوء . ثمة طيوف كالنقط الملونة تبدو في سماء بعيدة ترتجف . انني ابحر مبللا
ـ المدينة ـ
تحت مطر حار يتفجر من جلدي .

قلت للممرضة التي حضرت : متى استطيع الخروج من هنا ؟

قالت : متى شئت .

قلت : ولكن هل يحق لي الخروج ؟

قالت : يحق .

قلت : ولكن الى اين ؟





ضحكت المرضة من سؤالي الابله . سألتني عن بيتي واصدقائي فقلت : لابيت لي ولا اصدقاء . قالت : الى اين كنت تأوي فيما مضى ؟

قلت : الى الحدائق وابواب البحر !

قالت : لنخرج الى الحدائق وابواب البحر .

غمامة بيضاء تلفنا ونحن نجتاز الصحراء . اننا نعبر الفضاء باتجاه المدينة .

على بوابة المدينة يواجهنا حارس مسلح . بعد تفتيش دقيق يطلب من المراة الدخول الى حجرة سرية ، ثم بعد وقت يسمح بالدخول .

مدينة غريبة . غبار وضوضاء واصوات طلقات . زحام يذكر بالحشر . البشر يبدون في زي جنود . فضاء المدينة غبار ممتزج بالشمس ومن الهواء تفوح روائح البارود .

ـ آه انني اختنق . أين الحدائق والهواء ؟

تقول المرضة همسا : تحولت الحدائق الى عمارات والهواء يعبأ ويباع في السوق .

ـ راسي مهدد بانفجار الشمس . اين الشجر والماء ؟

تهمس المرضة : تحول الشجر الى هراوات واعقاب بنادق وتحول الماء الى مصل .

قلت : أين انا ؟

قالت : في المدينة التي صمدت في وجه الغزاة .

قلت : ولماذا يبدو على الناس الحزن ؟

قالت : صه . بارك المدن الصامدة ولا تكثر من الاسئلة التي تورث الغم .

في سري باركت المدن التي تصمد لاعدائها . وفي سري حزنت للناس الحزانى . وعبرنا .

قلت : الى اين الآن ؟

قالت المرضة : نعبر السوق .

على المداخل ازدحام . بشر في ارتال . يحيط بهم جند مسلحون . وامام الحوانيت والمتاجر جند وتجار ،وفوق الرؤوس ارتفعت السلع والاصوات .

قلت للمراة المرضة : ماالذي هنا ؟ قالت : بيع .

قلت : ولماذا الزحمة ؟

قالت : ثمة فقر في الدم والهواء .

قلت : وماذا يفعل الحشد ؟

قالت : تجار الحرب يبيعون الدم والهواء .

قلت : آه . انني اختنق . متى ينتهي هذا المصل ؟

كانت الارض غبارا . ومن كل مكان فحت رائحة الفساد

والشمس والبارود . ولم اكن اعرف اين انا ولا مـاذا افعل ولماذا جئت المدينة وما الذي يحدث لي في هـذا المشفى . وسألت الممرضة عن حالة ، فحدثتني عـن الاميب والدود الذي يتشكل من تفسخ الاشياء ، وتعفن امعائي التي تحتاج الى مطهرات . ثم شرحت لي باسهاب عن محلول الرصاص الجديد القاتل للجراثيم . ثـم انعطفت تحكي عن المخدر الذي يعطي للمصابين بفقر الدم والهواء . ووصفت هذا المخدر بانه لذيذ وناعم ومهيج للاحلام الوردية ، وان الجسد يتناغم بفعل المخدر ويقبل مع الوقت المحلول الجديد . وسألتها ان كانت الحشود المزدحمة على ابواب لمتاجر والارصفة ومداخل الثكنات قد تناولت المحلول . فقالت بأنها تتناوله محلولا في الدم والهواء وبذلك تصير هادئة وداجنة . وسألت عن العلاقة بين الجند وتجار الحرب ، فقالت : صـه . عليك ان تتحاشى مثل هذه الاسئلة التي تسبب الغم . وسألتها عن انواع الغم الذي تتحدث عنه فهمست : المسلخ !

وتحركت فأحسست وكأن ذراعي مشلولة . كان الدوار والعرق وسيلان المصل في العروق يمحو حدود الاشياء، وكنت اشعر وكأنني اغوص في هلامية حارة ، وكانـت هناك الجراثيم والرمل وروائح الجراح واصوات الباعة واشعة الصحراء ودوي القنابل والمصل الاحمر وصوت حبيبتي الضائع : خلف البحار صوت حبيبتي الضـارع هي ذي ازمنة الضيق قد اقبلت !

ــ قاعة الخنازير ــ

بناء قديم مرتفع مطلي بالغبار ، مسقوع بدخان رمادي . مغلق الا من كوى صغيرة . للبناء باب حديدي اسود يحرسه جندي مسلح يعتمر خوذة فولاذية . على سطح البناء جند مدرعون بالاسلحة . جندي البـاب لايسمح بالدخول الا بعد ان يخلو بالممرضة .

ندخل . قاعة مستطيلة لون جدرانها في لون الرصاص . حشد من البشر على طول القاعة . ارتال صامتة في رواق صامت بشر نحيلون عراة ينتصبون كالدمى في مواجهة آلات غريبة معقدة الات بيضاء ولا معة وبيضاء وحـادة في مثل وهج الشمس . خلف الآلات رجال بيض سمان في وضع متأهب . القاعة مفعمة بروائح مختلطة من الحوامض والمحاليل والمخدرات وعرق الاجساد والدم والبنسلين والقطن والمطهر .

العراة يتقدمون واحداً واحدا باتجاه آلات الفصد لاأحد يتكلم حتى التنفس يخرج مختلجا . ايقاع طقسي مهيب ينتظم بأوامر تصـدع لها القدم والذراع والراس وقلـب الانسان. في هذا الايقاع يتسق الصمت والذعر والاستسلام والحزن واشياء اخرى لاتسمى ، كلها ارتسمت علـى الوجوه ووراء العيون وتحت الجلد .

انهم يبدون هناك كالهة من رخام باهت داخل هذا العراء الصحراوي .

ــ ماالذي يحدث ؟ سألت الممرضة .

ــ فصد الدم .

ــ وماذا يفعلون به ؟

ــ يعبأ ليباع أو يصدر الى الخارج .

ــ ومن هؤلاء العراة الضعاف ؟

ــ فقراء الارض .

ــ ولماذا جاؤوا الى هنا ؟

ــ جياع ووحيدون .

قلت : ولماذا لايصرخون ؟

قالت الممرضة : تناولوا المحلول فتحولوا الى مخلوقات داجنة .

ــ ولكن حتى الحيوان يصرخ وهو يذبح ؟

قالت : كثرة الاسئلة تورث الغم .

قلت : آه . انني اختنق واغثى . لنخرج الى الحدائق !

ــ الحـدائـــق ــ

**مازلت ارزح تحت مطر حار . ارى اقواس قزح** مرصعة بالدم والعشب والجراثيم والشمس ، في فمي البحر والصحراء ، وفي عيني طيف حبيبتي الضائعة . وما يزال جسدي مطروحاً تحت مجرات من المصـل والوهج والتعرق والبياض والغبار . انني ارتعد مأخوذا بالخوف من تناول المحلول المهدىء .

سماء ملفوحة بشمس . نرى ارضا محترقة العشـب والحجر والتراب . وعر . وعر . والمدى ملآ بعذوبة موت ابيض ورمادي .

تخبرني الممرضة اننا نتجه نحو حدائق الحرب والطفولة والقتل والورد الذابل . احس بالممرضة تسندني الى صدرها الابيض فتعبرني رعشة حنو . الثم صدر امي الدافىء فيلفحني الوهج الخارج من نبض الارض المحروقة. أسألها ان كنت مريضا فتفتـح زجـاجة الاكسـجين واستنشق . اخاف : هل هذا هو المحلول ؟ تقول : لا . اسألها ان كانت ترى مثلي العراء البهيج المهيج للأعصاب. فتقول : نعم . ثم اسأل ان كنت مخدوعا وهل حواسي سليمة . فتقول : ليس بالحواس وحدها يفهم الانسان .

ــ ولكن لماذا انا هنا ؟

ــ لتصحو .

لأصحو أم لأجن ؟

لاتجيب . إنها تحدق في الضياء المتوهج والسماء المسفوعة وتستمع الى دقات قلبي .

نرى عن قرب آثار حديقة قديمة يلعب فيها اطفال فجأة دوى انفجار فكانت هناك جثة طفلين تفطتا بدثار من العشب الرمادي والزهر المحروق .

أريح وجه الكابوس الرصاصية واقترب لارفع الغطاء . تنهرني الممرضة . امد اصابعي فتغوص في احشاء الانامل . اخرج اصابعي وانظر الى آثار الاحشاء فوق الانامل . قربنا انتصب حشد من جنود ونساء يولولن . نـرى الجنود يلهون بقطع من اعضاء الطفلين المقتولين ويتلمسون الآثار المتناثرة على الحجارة والاعشاب الجافة . نسأل

عن الحدث الغريب فيقال لنا ان الاطفال كانوا يتقاذفون القنابل ويلهون بها ظنا منهم انها اقمار . كانوا يضحكون ويغنون عندما انفجرت اللعبة فاخترقت الاحشاء والرأس والعيون والارض وقلوب الامهات النادبات .

وقالت الممرضة ان العاباً قديمة مماثلة حدثت هنا ، وان الاطفال خدعهم ضوء القمر فاكتشفوا الموت متأخرين تحت أشعته .

وقلت : هل تناولوا الحلوى هم ايضا ؟

وحايدت : الم تر الجنود ؟

ـ ولماذا لم ير الاطفال الجنود ؟

ـ الاطفال لايرون غير القمر .

ـ ولكن من الذي حول الاقمار قنابل ؟

ـ تجار الدم .

بدت ازهار الحدائق البيضاء حجارة مهشمة . وبعد ان فتشنا الجنود دخلنا حديقة الانقاض . رأينا داخلها عظاما وجماجم وثياباً محترقة وخوذات ثقبها الرصاص. يبدو أن الحرب قد مرت من هنا !

نتوغل داخل الوعر المحروق فنرى شواهد عليها كتابات غريبة لم تكن اسماء . بدت ارقاماً على شكل ورد ملفوح بالبارود والغبار والزمن . اسأل عن الشواهد فتقول الممرضة بأنها علامات عن الاطفال لذين خدعوا بالقمر . دفنوا هنا وحيدين في هذا العراء الوحش كما يدفن بذار الارض .

يباغتني الدوار فادخل مدار الطيوف . حرب راحت تقصف راسي ودمي شيء لايسمى صعد من اعماق الارض واشترك في القصف . لقد هبت روائحهم الممتزجة بالريح والضياء ولون الوعر .

تنهار قواي فأهوى فوق القبور اتلمس الارض وانا احبو غارسا صدري ووجهي وأصابعي في باطن التراب ، ممرغا جسدي بحرارة الارض الدامية ثم انتحب .

توقظني الممرضة من غيبوبتي ويأتيني صوتها الممطر : لاتحزن . سينمو دمهم مع الزمن عشبا وشجرا ومدنا واقمارا وسيغني العشب والشجر النامي كلما هبت الرياح وسيسمع الناس الغناء ، وهذه المرة يكون الغناء حزينا .

ـ البحـــــر ـ

بياض . بياض . قوس قزح يبدأ من افق البحر ويغيب وراء الغابات . لقد توقف المطر وابتدأت برودة البحر . مع انهمار هذه البرودة الخضراء يصعد الحنين والشوق دخل نسغ الجسد . لم تعد البقع الحمراء تتقاطر من الانبوب . لقد تناول الجسد المصل وهدأ . عيناي تريان أفضل على مايبدو . والالوان الطيفية اتحدت في اللون الاخضر . ضوء كالسهم يخرج من مراكز خضراء يخترق الحريق والجنود والغبار واثرياء الحرب والاطفال والمحاليل والصمت والشمس . إنه يتجه نحو البحر . يضيء البحر . فوق خط الضوء أسير باتجاه حبيبتي التي تنتظر على ابواب البحر .

وانا اتقدم في هذا الفسق البنفسجي والاخضر ، اسمع اصوات البجع الابيض لكنني لااراه . اصوات توحي بالنزاع او الرحيل اسأل الممرضة التي اشعر انها معي كالطيف الاخضر ، عن حبيبتي . تشير نحو نقطة بيضاء في مدى لماء السحيق . ارى البحر شاسعا ، عميقا ، اخضر، يصل السماء بالارض وقدطوقهالجنود المسلحون، ولا ارى حبيبتي . بغتة المح طائرا أبيض ينقض ضاماً جناحيه ، يطعن الصخور الخضراء . ارى جسد البجع يتشضى . ارغب ان اصرخ : لا . لا . مايزال هناك وقت على موت الطيور البيض .

أسأل الممرضة عن حبيبتي فتقول : تأخرت عنها . مضت مع طيور البحر .

اقول : آه . حتى هي تتركني وحيداً وتمضي .

تقول : يبدو أنك وصلت في غسق متاخر .

ـ الفجـــــر ـ

هاانذا اخرج من المشفى نشيطا كالطفل . يلفحني صباح وردي بدأ يتفتح في عراء المدينة . ارى الاطفال يقفون على نواصي الشوارع وهم يحملون بنادق من قصب، وفي الساحات ينتصب الجنود الفقراء المقتولون بثيابهم الدموية ومن أقصى المدينة اسمع دوي اصوات الذين سحبت دماؤهم في السوق والمسلخ . كان المقهورون والمذلون والصامتون والشهداء والمسروقون والسجناء ينشدون اغنية عن الطيور والزنابق والامطار والرعود والغابات والبحار الخضر كانت اغنية عن الغضب الجميل الضاحك .

فجأة ينطلق من راسي طائر مجنون ويبدأ الغناء مع كورس الحزن والاموات والعشب المحترق والبحر والشمس والقتل والعذاب .

أشعر بجسمي خفيفا كرذاذ الثلج ، وبقلبي يتفتح بنار في لون عباد الشمس . اندفع وانا اغني وارقص واضحك اعدو أعدو في الشوارع ومعي الموت والفجر والطيور والحقد والزنابق والاطفال والبحر وفقراء الحرب والقتلى وطيف حبيبتي . في نوبة الغناء والرقص الاحتفالي والركض صاح الفجر الغاضب فينا : احرقوا المدينة .

من قلوبنا وعيوننا ودمانا وحقدنا خرجت قنابل ومتفجرات وراحت تقذف السيارات والمؤسسات والمتاجر والسجون والثكنات والمخافر والمشافي والقصور والجوامع ،وكل مابني علىارض المدينة من نصب تذكارية لآلهة الموت .

بعد ان حولنا المدينة الى مهرجان من حرائق وغبار ورماد واصوات ، فتحت الصحراء جناحيها واحتفت بنا .

**الجزائر**

# اليقظة المرعبة

خليل السواحري

ايها الساده كثيرون منكم مروا من هنا وهم يضعون **اصابعهم في انوفهم ويكتمون انفاسهم تقززاً من الروائح** الكثيفة المنكره التي ظلت تتبخر عبر جدران هذه الحفرة، اما انا فقد وجدت نفسي مكرها على مواصلة الاستلقاء ، وربما الى الابد ، وسط هذا الفيض الهائل من الاجساد المهشمة ، السيقان والرؤوس والاذرع الممزقة والارجل المنتعلة والعارية ، هذ المزيج العجيب من الركام البشري **المتعفن صديدا ولزوجة وروائح كريهة منتنة .**

سيارات كثيرة كانت قد جمعت كل هذه القطع البشرية والقتها جميعا في هذه الحفرة ، حدث ذلك فجأة وباتقان عجيب ، لعله لم تكن صدفه على الاطلاق ، **قبل اقل من ثلاثة ايام لم يكن ثمة اية حفرة في هذا الجانب** من المدينة ، اذكر انني مررت هنا ، من فوق هذه الحفرة **بالذات ، ليلة الثلاثاء الماضي ، كانت ريح غاضبة تصفر** بجذوع الاشجار ولشدما دهشت ان بعض الغربان كانت تجوب سماء المدينة رغم تأخر الوقت واطباق الظلام ، لم يكن خافيا على احد ولا حتى على الاشجار والازقة وفوانيس الشوارع ان عيونا كثيرة للموت كانت تطل من كل ناحية !! لعلها كانت اللامبالاة او شيئا شبيها بذلك .

اذكر الان ، انني احكمت اغلاق معطفي على صدري وانني مضيت عبر هذا الزقاق المعتم الذي اراه الان يمتد الى اقصى يمين هذه الحفرة ، وحين ولجت باب غرفتي كانت كل الظواهر تومىء بانفجار عاصفة شديدة .

قلت لنفسي وانا اهم باطفاء النور في غرفتي ان هذه العاصفة التي توالت نذرها لن تكون اكثر مدعاة **للفزع من سابقاتها ، صخب وضوضاء ربما امتدا الى** مساء اليوم التالي ثم تعود الاجواء الى مثل ماكانت عليه من الحلكة والتلبد ، وسمعت وانا اقفل مفتاح الضوء وانقلب في سريري الى الجانب الاخر في مواجهة الحائط **ارتطام الكتاب بالارض ، ـ كنت قد تعودت في مثل هذه** الظروف ان استجلب النوم بالتثاؤب عبر صفحات احد الكتب النظرية المعقدة ـ

صباح اليوم التالي اجتاحني ذهول مطبق ، كان ظلام غير عادي يلتهم كل منافذ الغرفة ، لم تكن اشعة الخريف تتسلل كالعادة عبر شقوق الستائر ، شيء ما **اكثر مما كنت اتوقع جعل كل ستائر غرفتي خرقاً** مدلاة ممزقة الاطراف ، كانت اصوات قوية ومرعبة تملأ راسي وتغتال من كل الازقة سكينة الصباح وكان ثمة ضجيج مفزع يختلط باصداء انين وولولات بشرية ، عبرني الى حين احساس ما بانني مازلت تحت وطأة كابوس فظيع مثل تلك الكوابيس التي كانت تصيبني بعد مشاهدة الافلام الحربية الرخيصه .

ماعدت اذكر الان مقدار الجهد الذي بذلته لاتأكد انني في كامل صحوي ، تطلعت الى الناحية الاخرى من من السرير حيث الطاولة الخشبية الهرمة التي اعتدت ان اكوم فوقها كتبي ، ولشدما عجبت اذ وجدتها راكعة وقد تقصفت ارجلها وانهارت اكوام الكتب من فوقها على بلاط الغرفة كالاحشاء المندلقة . عبرني في هذه اللحظة احساس ما بأن الجاحظ كان محظوظاً وبشكل يثير الحسد حين تطايرت روحه تحت اكوام الكتب ولم تذهب **رخيصة تحت البساطير والاقدام ، وحين امعنت النظر** في زوايا الغرفة الشاحبة وجدت ن كل شيء فيها قد ارتجف حتى النخاع ، ومشجب الملابس سقط احد طرفيه ، الطناجر والصحون والاكواب لم تسلم من لوثة هذا الارتجاج فقد تراكمت فوق بعضها كما تتراكم الان كل هذه الاجساد المهشمة من حولي في قعر هذه الحفرة.

لم يكن حب الاستطلاع وحده هو الذي دفعني الى الخروج ، كانت رغبة اخرى ملحه تشدني للاندفاع في ذلك السيل من الانين البشري الذي كان يتجاوب عبر مداخل الازقة ، انين فاجع يعلن بحزن ساطع عن وجود بقية من حياة تحت ركام الانقاض التي خلفها هـــدا الزلزال الكبير .

كانوا يقولون ، وخاصة حين يختتمون صلواتهم ، انالكوارث الطبيعية لاتطال هذه الارض التي بورك حولها، ترى هل الذي يحدث الان مجرد طوفان ام انه الزلزال ؟؟؟ علمت ان الزلزال يهدم ولكنه ما يلبث ان يبدأ ليخرج الكثيرون احياء من تحت الانقاض !! ولكن هذا ليـــس طوفانا ولا زلزالا على كل حال !! .

لحظه سقطت على مدخل الشـــارع كانت كـــل الاشجار غبراء مشعثة تتدلى فروعها ، واعمدة الهاتف والكهرباء مقصفه ممزقة الاسلاك ، وروائــح الدخـان والبارود تملأ كل شيء وحتى اديم الارصفة المحترقة . وكانت اصداء الحريق الناشب في كل مكان تهدد حتى جثث الموتى بالاحتراق ....

ايها السادة : وها انني اتحدث اليكم الان من اعماق هذه الحفرة اللعينة ، سيارة ما قبيحة كغراب ، وسخة كناقلات القمامة ، قامت بطرح بقايا جثتي وسط زحام الموتى في هذه الحفرة ، لم يكن ثمة اي شيء سليم في جسدي ما عدا الرأس ، اطرافي كلها بقيت فيما يبدو على مدخل الشارع الذي يفضي الى غرفتي ، شيء ما ، صاعــق تماما هشم كل انحاء جسمي ، ما عدا الراس ! من منكم يستطيع الان وبعد كل هذه الساعات الثقيلة والطويلة ان يتعرف على اطرافي ؟؟

ايها السادة : من اعماق هذه الحفرة المليئة بالقطع البشرية اناشدكم ! من يعثر منكم على قطعي الضائعـة فليلقها هنا فوقي ، واذا حدث وان اغلقت هذه الحفرة بعد فوات الاوان فانني اتوســل اليكـم ان تدفنوا كــل اطرافي في حديقة تلك الغرفــة التي كنت اسكنهـا ، في الفناء الشرقي قرب النافذة تماما الى اسفل جذع شجرة العنب !

ترى هل روت لكم جداتكم ذات مساء حكاية الطائر الاخضر ؟ ان لم يكن ذلك قد حدث فرجـائي ان تفعلوا ذلك ، فربما اتيح لكم ان تسمعوا ذات مســـاء حكايــة الطائر الاخضر !!

ـ عمان ١٩٧٤ ـ




**تقول الحكاية ان زوجة الاب قامت بذبح الابن اثناء غياب والده وانها جعلت منه عشاء له حين عودته ، وان اخت الصبي قامت بجمع عظام اخيها ودفنتها في حديقة البيت وبعد ايام تحولت عظام الصبي الى طائر اخضر جعل يحلق في فناء البيت وهو يغني :**

**انا الطير الاخضر**
**مرة ابوي ذبحتني**
**وابوي اكل لحمي**
**واختي جمعت عظماتي**
**وحطتهن في الجنينة**
**ولما بيطلع القمر**
**بصير الطائر الاخضر**

# اليد

الطاهر بنجلون

ترجمة: رشيد بنحدو

خلاص آخر سينبثق من الأسوار الزاحفة ،عارضة علينا البديل والنوم . أشحن جسدي بنوايا معتوهة أباغت اليد التي تتكاثر ، تعترض النظرة . يدا مبعوثة من باطن الكتاب . يدا لاتعرف القراءة والكتابة . يدا عاجزة عن كبح الهذيان وعند إثارته أسائلها . تحدجني بنظرة متحدية ثابتة .

ــ تأطيرك في شكل معين يوحي بأنك تنبثقين من الكلام المروي ، مثبتة فوق عظم الكتف .

ــ السماوات !

ــ لماذا قطعت مسافات مثل هذه شاسعة لتصبحي محجوزة في نهاية المطاف ؟

ــ منهوكة انا خجلة . انا الجديرة بالأجساد الطاهرة أسري فيها ، رحلت عبر ازمان من اللغو . رسبت في اسفل صفحات ذاكرة ممسوخة . نفيت من قوس قزح الى اوقيانوس هادىء ، ومن مدائن الى أجسام مكعبة ذات رغائب محضورة . دفنت الوهم ، وبعثت الأمل في زنزانة الانسان ــ العصفور ، في مغارة العين المتعبة . أحصيت الشوارع أثناء فراري ، أصبحت عاجزة عن الحياة . ماعدت قادرة على الضحك .

ــ والذين منعوني ؟

ــ اصبحوا ترابا بعد مذبحة الأشقاء . دماؤهم كانت تعبر في الجرار ، وتقدم للرجال المتفجرين .

ــ إنه تاريخ . انه يوم .

ــ انه ابدية . سماء ذات ابعاد الهجرة . التميز . موت . كمين في صدر الشعب .

ــ وهذا الشعب ؟

ــ رمادي في بيضة الدجاجة الرومية . الف سنة من الأرق . حجارة منخورة . فم محاصر . الرقبة على الجبهة . باللخزي !

ــ أي طريق آخر بقي على جمجمة تخاطبني ؟

ــ لدي خطة .

ــ وانا لدي مدينة . ( لا ، ليس الأمر جديا ) .

قيل لسلالتي : « السماء ارثك » . ومنذ ذلك الحين ، اغتصبت بديلها ، وجلست على الأرصفة لتنيط بروح البحارة شريحة لحم .

ــ دعني أطرد شبح نظرة تدوم . دعني أغرق الحركة في اللبان دعني أنظر الى النجمة تنزف على مكابداتي .

اني اعاني من بقاء النخيل الذي يداعب أول سحابة آتية .

ويسجد دونما انتظار للنسيم .

اعاني من الغروب الذي يصبغنا .

سأرحل

سأترك لك رقماً على هذه الساحة ، حيث تتلاحم أقدام كثيرة .

انصت اليه .

انصتوا اليه .

إنه يروي :

رايت . افترض أني رايت . ومع ذلك اعرف .

نفس هذه الساحة الدائرية لا لون لها . تأتيها حافلة كل نصف ساعة . الناس ينزلون من الباب الامامية .

رجال يصعدون من جديد من الباب الخلفية بمجرد نزولهم . يسكنون المدينة كلها . يتنشقون هذه الحرارة المنبعثة من صدور عرقانة ، من أحذية قماشية بالية ، من آباط مالحة . يتغذون من هذا العرق . يدسون احيانا اصابعهم لاستكشاف بطون لم يحكم سترها .

لكن الحكاية غير هذه .

رايت . أفترض أني رأيت . ومع ذلك اعرف .

نفس هذه الساحة الدائرية . لا لون لها . أطفال مستعدون لكل الحماقات . يدورون حول المحطة . يلتقطون بالتناوب عقاب السجائر التي يرميها المسافرون لدى صعودهم الى الحافلة .

المهم أن هذه الأعقاب فريدة من نوعها . إنها تمتاز بكونها لازالت طرية ، حديثة العهد بالطريق ، لم يفسدها مطر ، ولم تسحقها رجل تعسة سادية . ثم إنها توشك أن تكون سجائر كاملة ، ذلك أن المسافر المستعجل يرمي سيجارته بمجرد إشعالها .

في المساء ، ومع آخر حافلة ، يتم اقتسام الغنائم عند الرئيس . تبدأ حينئذ ليلة لانهائية ، تستهلك فيها الساعات الضائعة ، ويتلاشى فيها النهار بخاراً .

وقد يحدث ان تتراجع الحافلة ، فتسحق الأعقاب ، حين لاتكون الضحية إحدى الأيادي أو جسداً هزيلا .

سنهم عجيبة هؤلاء الأطفال . يستطيعون تدريبكم على الرذيلة وعلى السعادة ، وتلقينكم الخيبة المؤلمة .

محطة الحافلة هذه تشكل حظهم من الحياة . اعقاب السجائر هذه تشكل إلى حد ما خبزهم اليومي . هذا الدخان المبتلع في بداية الليل يشحنهم حقداً أكثر . تبنوا الموت مثلما تتبنى حمامة .

في الصباح ، يفتحون صدورهم لتحرير العصفور الأليف ، بينما تنزف البلاد التي دفنت ابناءها .

عددهم يتكاثر . يتقيأون السمكة الميتة في أحشائهم يذهبون يصيحون وسط الجلبة الكثيفة :

« كازا — ماركيز » « ماركيز — كازا » .

لاوجود ليد دنسه إلا في جسد مقفر .

لم يتلوث قلبه أبداً بالتراب .

اليد تخون بخور الكعبة .

تتخلص من الحجر الصباحي لتحمل بياض الأسطورة

العين الذابلة تذكر بالعضة ، بكسوف النجمة .

الحركة شفافية دقيقة .

الاطفال : ثمرة الشجرة والانتظار .

يلتقطون العظام الفقرية ، يجمعون الفكوك .

الليل يفرج اصابعه .

يلوح شعاع شمسي متباطيء ،كاشفاً عند أرجوانية جبين جماعة محجوزة .

الطريق ندبة أجول بها في شفافية الترقب .

هي ذي رحلتي .

احيانـاً يشـاركني اياها اولائك الذين ينظون في آمال مترملة .

النسيان .

العودة بين سيقان البطرك .

نجتذب الحبال ، وننسج مشروع ضياء مفتوح .

علمت مع الذين يجمعون اعقاب السجائر والعظام أننا محكوم علينا بالصاق اجسادنا على بياض اللامبالاة، وسط صقيع الموت المترنح ، واعترفت بأن نفث برقية وترصيف الأيادي كافيان لتكنيس الذاكرة .

عرفت أيضاً ان لخوفي لوناً . لون الضحك بين الأصداغ، ضحك مضبوط في عفونة بئر .

أقدم رأسي الى الأمام .

انزل إلى الوهد الأصلي لأخطط متاهة ولادتي .

لكني أخبرت بأن حيوانات غريبة قد لفظتها أرحام اولائك الذين يصنعون من كلامنا فقاقيع صابون .

رايت . أفترض اني رايت . ومع ذلك اعرف .

نفس هذه الساحة الدائرية لا لون لها . يأتيها اطفال مسلحون برموز جوفاء . يعرضون عليكم شمساً في أحذيتكم الجميلة . تقدمون أرجلكم . تنسون ذواتكم على سطح احدى المقاهي . يلمعون ربلات سيقانكم . يذرون صمتكم ذا الطعم المالح ينتزعون أحذيتكم . يشحذون فرصة التوقيف . يقطعون عراقيبكم ويضعونها في جراب ساحر . تعطونهم نصف درهم قائلين احتفظوا بالباقي . يحتفظون بالباقي . يهدونكم عكاكيز لتستعملوها في عطلتكم . تغادرون المقهى وانتم تعرجون . تنشدون : « كلنا نمسح الأحذية ، تتعقبنا اللعنة ، وتتهددنا المرارة » .

نبارح جميعاً الساحة . اليد فوق الخطى تسبقنا، منذرة بالحريق في المقبرة . الجثث المحنطة لاذت بالفرار . ماعادت الأرض مهداً للرجال . انشقت الى قسمين .

# صوت من حديقة الحيوانات



كان في مقدور فيلكس – اينما نبش في الارض اثناء الليل – ان يستمع الى حديقة الحيوانات . ففور مغادرة اخر ازئر تبدأ · الدمدمة · وكانت هذه هي الحيوانات الاصغر الاليفة عندما تثرثر ، ولكن عند منتصف الليل تبدأ الحيوانات النادرة الاضخم تصدر ضجة ، وينصت فيلكس الى الهدير ، الى انين عدم الرضا ، الى القهقهات الوحشية · وفي اول الامر بدت له هذه الضجة كمحادثة هستيرية بين من لايقدرون على النوم ، وفيما بعد ، عندما ادركه السام توهم انها عذابات الوحوش ، او صرخات يائسة لشهداء ابرياء ·

ولم يكن يلقي بالا الى الحيوانات · وكانت الحيوانات تبدو له كالسجناء الذين ليس لهم امل في الفكاك او الخلاص · اما بالنسبة للحيوانات التي يتم اصطيادها ، بل ولدت في الحديقة ، فقد كان يرى انها مثل الاعمى الذي ولد وهو فاقد البصر · وعندما يتخيل نفسه وحشا كاسرا في مقدوره الاختيار ، فقد كان يفضل الحبس ، على شريطة ان تكون له ذكريات يتحدث عنها اثناء النيل ·

# جايمس اليوت

## ترجمة جميل عطيه ابراهيم

واستراح برهة وتناول لفافة الطعام والقارورة · وظهر رجل بوليس من الظلمة فجأة · وحبس فيلكس انفاسه ·واقترب رجل البوليس من اللمبة الحمراء الكابية والجاروف والحاجز الصغير الذي يحيط بالحفرة الكبيرة التي بدأت تكبر ، وقد ادرك شيئا ، وقال ـ ليلة سعيدة · افعل ما يحلو لك·

وأومأ فيلكس برأسه ، وقدم له قهوة ، وشربا سويا · ومشى رجل البوليس · وكان في أول الامر قد تأمل الحاجز ، وقال له ، لقد حصلت على حفرة واسعة ·

وعندما انتهى من قوله ، كان فيلكس قد رتب كل شيء · أخذ الجاروف لكنه ترك الحواجز واللمبة · فغالبا سوف يرفعهما شخص ما . وفي تلك الاثناء كانت الحفرة قد اصبحت عميقة الى الحد ما ، ولكن ليست عميقة الى الحد الذي اذا سقط فيها طفل يجري او شخص غير يقظ أصابوا انفسهم بالاذى ·

وكان ذلك هاماً بل كان جزءاً من الخطة كما ان الامر لا اهمية له بالنسبة لفيلكس ان تردم الحفرة عاجلا ام آجلا · واسرع الى بيته ، وفي الساعة السابعة ايقظ زوجته ، أودري ، وقدم لها كوبا من الشاي ·

وسألته اودري للمرة العاشرة ، ماذا تقصد بقولك حفرة ؟ ووضع جيرالد اخوها البايب في فمه ، وقال ، انه يقصد ما يقول ، واقترب من حافة الطوار ثم توقف ، واضاف قائلا ، حفرة تعني حفرة ·

وقال فيلكس ، ان ذلك هو ما يعنيه ·

وكانت الحفرة حتى الان لم تلفت نظر احد من المسؤلين ، واذا كان قد التفت احد اليها ، فقد كان يظن انها للخدمة العامة · وكان السور واللمبة يبرران وجودها ·

وفي صباح سبت مشرق كانت بعض النسوة يجلسن على مقعد في الحديقة بالقرب من الحفرة ، ويطلبن من الاطفال الابتعاد عن حافتها · وبصق متسكع في الحفرة · وضحكت بنتان عليها · وتأملت اودري الحفرة بجانب عينيها ، حتى لا يلتفت اليها احد وهي ترقبها · بينما وقف جيرالد من الحفرة ، وهو يقول :

ـ انها حفرة صغيرة تماما ·

وقالت اودري في حدة :

ـ انها كبيرة ، انها متسعة تماما ·

ورمش جيرالد بعينيه ، وقال :

ـ لماذا هي كبيرة جدا ؟

فقاطعته في حدة ، قائلة :

ـ لا تشجعه · انه مجنون ·

واعاد جيرالد قوله ، وهو يلتفت الى فيلكس :

ـ حسن · لماذا ؟

لا لشيء على الاطلاق ·

لماذا ؟

وأبعد فيلكس عينيه عن الحفرة ، وهو يقول ، لا لشيء · وصمم على ان الموضوع قد اصبح عقيما · لكنه اذا تأملها طويلا ، فربما تثير مشاعره ، وكان يعرف مسبقا ، ما تثيره فيه من كبرياء ، عندما يقف الناس ويحدقون فيها .

وعندما عادوا الى العربة ، وكانت اودري تقف مشدودة الاعصاب وهي على وشك البكاء ·

وفي البيت ، في غياب جيرالد الذي ذهب وهو يهز رأسه ضاحكا ، التفتت الى فيلكس ، وقالت له :

ـ كيف تقدر على فعل شيء كهذا ، بدون سبب معقول ؟ هل جننت ؟ ماذا تأمل ان تجني منه ؟

ـ لا شيء ·

ـ اذن لماذا ؟ هل تريد ان تزج بنفسك في المتاعب ؟

ـ كلا بدون شك ·

ورمته بنظرة شرسة غاضبة ،وبدات تنشج ، قائلة، اذا كنت ترغب في حفرة فيمكنك ان تحصل عليها هنا !

واحس بالانزعاج لاول مرة ، منذ فكر في الحفرة ·، وبدأ يشعر بالخطر ، وفرد ذراعيه ، قائلا :

ـ الاترين ، انه من المستحيل ان نحصل على حفرة ، هنا في حديقتنا ، حيث نقطن ، فهنا ربما تعنى شيئا ؟ فلابد ان يكون لها مغزى هام · ان جوهر الموضوع هو عقمه ، وهذا سر الجمال فيه ·وتدبر الامر ثم تناول زجاجة بيرة ، وذهب بها الى الحديقة · لقد اختار الحفرة لكونها خالية ، ليس لها مغزى ، وهذا هو الفعل السليم الذي وراؤه دافع ما ·

وحتى الان وصفها رجل البوليس فقال انه لا بأس بها ، بينما دعت اودري انها كبيرة ، وقال جيرالد انها صغيرة · لقد تحدث هو بنفسه عن جمالها · وتعجب ، ففي اول مرة ، اهتم فيها بالحفرة ، ساورته رغبة في الجرى لحمايتها من سوء التأويل ، الى الحد الذي فضل معه في ذلك الوقت في ردمها ، وجرى للحفاظ على حفرته ، وخاطر بنفسه بالذهاب اثناء النهار ، ولم يكد يقذف فيها بنصف جاروف من التراب ، حتى امسكت به السلطات المسؤلة من كتفه ·

ـ انني لا اريد ايذاء احد · انني لا اومن بالعنف · انني اريد البرهنة على شيء ما ·

وهذا شيء معقول في حد ذاته ، بدون ان يكون وراءه دافع ما · ان تحقيق شيء نقي ، يجب ان لا يتم افساده · انني موضوعي ، بلا ماض ومستقبل · عندي وظيفة محترمة · أحب زوجتي · وهي ليس لها علاقة بهذا الذي حدث ·

ولم تردم الحفرة مرة واحدة · ولكنها في البداية اضحت موضعا يمكن الذهاب اليه في الامسيات الصحوة، حيث يتسنى للاطفال اللعب ، وبعد ذلك اضحت لها هالة من القداسة · وحوطت باسوار عالية ، خوفا من سقوط جدرانها · وقام البوليس بقياسها · وظهرت في التلفزيون ، وبدات الناس في القاء الزهور والعملات المعدنية فيها ، وهم يتجمعون حولها في حلقات ، كما لو كانوا يتوقعون حدوث شيء ما · واصبحت موضعا شهيرا للمجذوبين والمبشرين والعشاق ·

واولئك الذين حققوا مع فيلكس وتركوا سبيله اتجهوا في بداية الامر الى التساهل معه ، على اعتبار انه رجل غريب الاطوار غير مؤذ ·

وكان هو متماسكا ومهذبا ، وقد كشف خلال التحقيقات حتى ذلك الوقت ، انه مواطن محترم ، له قدر قليل من الطموح ، وناجح الى حد ما · وفوق كل شيء ، كان الامر لا يعدو حفرة ·

وكان المحقق يعتبر نفسه ليبراليا الى حد ما ، لقد قابل نوعيات مختلفة من البشر ، وبينما كان من واجبه ان يصدر اوامره بحجزهم ، كان يحس بشيء من التعاطف مع أولئك الخارجين على المجتمع · وصرح لفيلكس قائلا :

ـ هؤلاء الصبية ليسوا وحدهم الذين لا يقدرون على تحمل ما يجري الان · فمجتمعكم قاس · ثم غمز بعينه قائلا ، دولة الرفاهية · في بعض الاحيان اشعر كانني اضرب راسي في الجدار · اننا نملك كل شيء ، ولكن علينا ان نعترف باننا لا نملك حفرة ·

وابتسم فيلكس ، لقد دارت بينهما مثل هذه المناقشات ذات الاراء الواحدة مرات عديدة · واخذ الجو يميل الى الحرارة · وتفصد المحقق بالعرق · وكان الرجل خائفا من اهمال واجباته الاخرى · لقد استحوزت عليه الحفرة تماماً لقدراى الحفرة في الحلم كمالو كانت فراغاً سوف يسقط فيه · وسار وعيناه منكسرتان ، وهو خائف من النعاس ، وكان شهر اغسطس ، ذلك الفصل الكئيب ، وفي جهات اخرى من لندن بدأت تنتشر الحفر اثناء الليل · وكشف بعضهم عن مياه جوفية ، وبقايا مخلفات اثرية او عظام اولئك الذين قتلوا في الحروب او خفية ، وبعض تلك الحفر كما حدث مع فيلكس كانت خالية ·

واثيرت قضية فيلكس ، ودفع غرامة مالية ضئيلة وقد سأل القاضي عما اذا كان الطبيب النفسي قد قدم تقريرا ، وكان قد قدم تقريرا يثبت ان قوى فيلكس العقلية سليمة · وبسبب ما اثارته الحفرة من جو غامض، تقرر ردمها ، وكان يبدو ان هذا هو نهاية لهذا الموضوع ، ولكن بمجرد ان غادر فيلكس قاعة المحكمة ، امسك جيرالد بذراعه ، وقال له ، علينا ان نسرع بالاختفاء داخل السيارة · لقد بدأت جماعات من المشاغبين في التجمع . وحمل رجل اعلانا كتب عليه باللون الاحمر، حافظوا على الحفرة · وصرخت امرأة · واقبل البوليس لتفريقهم وانسل فيلكس بعيدا دون ان يلحظه احد ·

واوضح فيلكس للمحقق في المساء ، انه لم يكن يتوقع مطلقا ان يحدث مثل هذا ·

لقد حضر المحقق راجلا وفي ثياب مدنية · لقد كان على غير عادته ، كما لو كان يتحتم عليه ان يكون متخفيا ومرهقا · وجلسا على مقعد في الحديقة وشربا بيرة · وقال المحقق :

ـ اذا كان في مقدورك ان تشرح الامر ، او اذا كان في وسعك ان تقول انك كنت تبحث عن شيء ما ·

ـ لم اكن افعل ذلك ·

وطأطأ المحقق راسه غاضبا ، وقال :

ـ اذا كنت قد خبأت شيئا ، او سمعت عن شيء مخبأ ·

ـ كلا ·

وتأوه المحقق ، وقال ، عندي تخوفات .
ـ انك تحتاج اجازة .
واحس فيلكس ، بانه قد اصبح يطاول المحقق . وود لو في مقدوره مساعدته .

وقال له جيرالد
ـ انتبه ايها الشاب العجوز ، يجب ان نضع حدا لما يحدث . ان هذا يمرض اودري . وهذا يكفي .
وقال فيلكس ، ان الامر قد خرج من يديه .
وفي تلك الليلة ، استيقظ على صراخها . ولمس كتفيها ، ولكنها ابتعدت عنه ، وقرفصت ركبتيها حتى لا مستا ذقنها .

لقد اضحت هزيلة الى الحد الذي باتت معه عظامها، واصبحت تبدو حادة كالسكاكين . واخيرا قالت له :
ـ انني لا ادري لماذا فعلت ذلك . انك تمتلك كل شيء .
ـ هذا هو الشيء الوحيد الذي فعلته في حياتي .
ـ لكنه لم يثمر سوى المتاعب لنا .
ـ لقد اسيء فهم الامر .
ورقدا برهة قبل ان يستغرقا في النوم ، وايديهما تتلاقى في الظلام .

لقد اعتاد المحقق على زيارتهما في اغلب الامسيات. وعندما يقبل تختبيء اودري ففي المطبخ . وبمجرد ان يقطعا الحديقة ترى شبحا شاحبا يهتز في النافذة .
وتأمل المحقق نبات الخس .

ـ الم تفكر مطلقا في سبب معقول ، شيء ما قد نسيته ؟ شيء من النوع الغريـــب الذي يفصح عنـــه الحواة .
ـ كلا .

وهز المحقق رأسه ، قائلا :
ـ انني اسايرهم هناك . لقد قرأت قليلا . ان كل شيء نفعله له دلالة ما .
فماذا ترى انت في الحفرة ؟ !
ـ لا شيء على الاطلاق .

وكأنـــه أراد ان يطمئن نفسه ، فأعاد فيلكـــس ثانية ، لا شيء على الاطلاق .
وقبل ان يبتعد المحقق قال :

ـ هل سمعت ؟ انهم يستعدون لردمها .
لقد قوبل العمال الذين اوفدتهم السلطات لردمها بجو عدائي من البعض . وتكونت لجان الحفاظ عـلى الحفرة وونظمت تنظيما جيدا . وحمل البعض لافتات عليها صورة فيلكس ، تحت شعار ، ان حفرة الانجليزي هي قلعته . وتخطى بعضهم الحواجز واستقر في الحفرة ومعه بعض من الطعام . ووصل رجال البوليس . وقامت معركة ، لقد رفض الذين اســتقروا داخـــل الحفرة مغادرتها ، ولم يشغل البوليس باله كثيرا بطردهـــم بالقوة ، فالامر لا يزيد عن كونها حفـــرة . وانسحب العمال .

وانطلقت في تلك الليلة مواكب تحمل المشاعل . وكل حفرة حضر اليها رجال من المدينة القديمة مـــن بيمكو حتى شلسيا ثم الى الشمال ناحية الحديقـــة . وكانوا يغنون في هدوء وهم يسيرون في مشية عسكرية، وكان فيلكس يراقبهم في خوف ودهشة ، واقتربوا مـن علامة منصوبة بين الاشجار . وكان يقودهم المحقق بعينيه

الواسعتين ، وقد طرح رأسه الى الخلف كنبي . ولم ير فيلكس ، بل كانت نظراته متجهة الى اتجـــاه حديقـــة الحيوانات ، من حيث اقبل رجال البوليس بالمعاول . واقتحم الرجال الحواجز . ولم يعرف حتى ذلك الحين من الذي القى حجرا اصاب المحقق اصابة بالغة . وبعينين حائرتين ، ترنح ، وسقط في الحفـــرة . واندلعـــت الاشتباكات .

وانطلق كلب تعس عابر ، ربمـــا كان يجد فـــي البحث عن عظمة مخبئة ، لكنه توقف وقد ادهشتـــه الحفرة ، وانطلق نباحا حـــادا . واجابته الحيـــوانات المتوحشة من الحديقة . وامسك احد الـــرجال بجذوة مشتعلة واشعل النار في ملابسه . ثم سقطت الامطار

الرائعة لاول مرة منذ عدة اســابيع . وعندما بـــدأت الجموع في التشتت ، ونقل الجرحـــى بعيدا ، انطلـــق فيلكس ، ذلك الرجل الذي لا يمكن ان يـــرى وســط الشغب ، انطلق من بين الاشجـــار حيث كان يختفي ، ووقف بجوار الحفرة . ولم يتعرف عليها . فقد تكسرت حوافها وتهدمت خلال الاشبكات ، وبـــدأت تمتلـــيء بالامطار .

تأمل الحفرة ، وهو يفكر في المحقق فـــي هدوء ، فسرعان ما سوف تتحـــول الى بحيرة صغيرة . وقـــال لنفسه ،اذا تأملتها طويلا ، يمكنك ان تصنـــع منها اى شيء يروقك .

وترك احدهم مصباحا . واقعى قرب وجهه مـــن المياه التي تسيل وتكاد تلمس ذقنه ، ورأى وجها منعكسا على سطح المياه ، استطاع ان يتعرف فيه على ملامحـــه هو . ثم نهض في بلاهة ، ووجـــد نفســـه يصرخ . ثم توقف لبرهة ليستمع الى الاصوات المنطلقة من حديقـــة الحيوانات .

ـ القاهرة ـ

# تأملات في هموم النقد الأدبي

د. علي عباس علوان

(١)

همومِ القارىء

— ● —



حين يتعرض النقد الأدبي لقضايا الفن في كل أنشطته ، وعلى جميع أصعدة الأشكال والأنواع الأدبية ، فان المحصلة النهائية للقضية لابد أن تنتهي إلى ثلاثة محاور اساسية كي تستكمل قضية الفن والأدب وجودها الحقيقي بتمثلها في نسيج الوعي الاجتماعي . وفي منظور النقد الأدبي العام ، فان هذه المحاور الثلاثة تتمثل في ( الفنان ) مبدع النص ، و ( القارىء ) متلقي النص ، و (الناقد) الذي يحلل النص ويستكشف كل جوانبه ويقوم بتوصيله للقارىء توصيلا مثرياً .

وباختصار شديد ، فان هذه المحاور الثلاثة متلازمة تلازماً عضوياً ، يتطلب الواحد منها الآخر في تسلسل وثيق بحيث ان غياب اي محور من هذه المحاور سوف يحدث ارتباكاً مؤكداً في الموقف الأدبي او الفني تترتب عليه مشاكل كثيرة ، لعل اخطرها ضياع الفن الأصيل خلال حقبة تاريخية كاملة ، وتردي الفنان في هوة العقم ،وانحسار مد الابتكار والأصالة فياجيال متعاقبة للأمة .

وفي حياتنا المعاصرة ، تتشابك العلاقات اليومية وتتداخل القضايا وتغمض ، وتزدحم اعصاب الناس بالأخطار والتهديدات التي يتعرض لها الوطن العربي ، وتقف الأمة العربية صامدة أمام شراسة الاستعمار الجديد وضغوط الأمبريالية العالمية ،وجنون الصهيونية المجرمة وهي تغتصب الأرض ، فتنكل وتقتل وتنهب وتهجر ، وتنهار أنظمة وتساوم اخرى وتقف ثالثة صابرة صامدة في وجه الهجمة الجديدة على الأمة العربية واصالتها ومستقبلها .

وتزداد هموم المثقفين العرب يوماً بعد يوم ، اذ التحولات والأحداث كبيرة ، ونبض العصر سريع سرعة مذهلة ، وانجازات الأنسان المعاصر وتقاربه بشتى الوسائل يكاد يكون اغرب من الخيال . ولعل ابتكارات التكنولوجيا وانجازات الآلة العجيبة قد جعل من هموم المثقفين اليوم غيرها بالأمس القريب ، كما جعل نموذج المثقف العربي ( فناناً ام ناقداً أم متلقياً ) يختلف كبير الأختلاف في الموقف والرؤية والتعامل ، عن كل النماذج العربية المثقفة التي مرت بالقرون والأجيال السابقة .

وهكذا فان حياتنا المعاصرة الجديدة ، ربما يفرزه الواقع الجديد من تحولات ترسم علائق مختلفة ، تقتضينا وقفة بل وقفات ، نطرح خلالها بعض تأملاتنا فيما يسمى عملية النقد الأدبي وفيما وراءها من هموم حين نحاول تدبير قضايا الفن والثقافة ومعالجتها من خلال الواقع بروح المسؤولية .

(٢)

لقد وجدنا أن الأهتمام بالنص أولا ، وبما يكتبه الناقد الأدبي ثانياً ، هما مدار البحث في معظم الكتابات والمناقشات والندوات المتصدية للعملية النقدية بمجملها ، سواء أكان ذلك في الكتب والمجلات والصحف اليومية ، أم في وسائل الأعلام الأخرى . وقلما تنبهنا للجمهور القاريء ، وقلما حاولنا التوجه لدراسة بعض همومه واهتماماته ، وتحول رؤيته ومواقفه من هذا النتاج الذي يطرح عليه وهذا التقييم الذي يطلع به عليه بين آونة وأخرى ممن يطلق عليهم اسم « النقاد » تجاوزاً في غالب الأحيان .

من هنا ، أجدني بسبب هذا الاهمال الكبير ، في محاولة للوقوف امام بعض هموم القاريء العربي ومن اجل تشخيص شيء من اهتماماته في ساحة الأدب والثقافة .

ويحسن بنا قبل ذلك كله أن نسأل انفسنا عن ملامح هذا القاريء الثقافية : ماهويته ؟ وما ثقافته ؟ ومدى توازنه النفسي امام هذا الذي يتلقاه ويقراه ؟ ولا اشك في ان القاريء المعاصر ـ ولعله هو الآخر لايشك ـ هو غيره قبل سنوات عشر ، وهو غيره قبل عشرين سنة ، وثلاثين اخرى . ذلك منطق الحياة والتطور . لكننا نخطيء اذ نظن ان العلاقة منقطعة بين هذه الأجيال القارئه ، اذ ليس من المعقول ان ينشأ جيل جديد في قراءاته دون ان يتأثر بقراءة الجيل الذي سبقه . ولعل الكثير منا مايزال يحس بآثار قراءآته لكتب صدرت في الاربعينيات والخمسينيات من هذا القرن .

ان اول مايتبادر الى الذهن ـ في راينا ـ هذه المشخصات الجديدة للواقع العربي والعالمي في العقد الأخير من قرننا المتفجر هذا ، ومدى تأثيرها في حفر قنوات الوعي الأساسية لمدركات الأنسان العربي ورسم سمات تفكيره وتلوين ثقافته وحسه العام بمؤثرات العصر الأساسية ، لان الثقافة ـ كما نراها ـ هي المحصلة النهائية لكل تلك القضايا والمقولات التي يدور حولها نضال الانسان ، والانسان العربي خاصة ،للمواءمة بين تجريد المثال وحس الواقع .

لقد تميزت السنوات الأخيرة من قرننا بسرعة مذهلة لانجازات الآلة ، واستحداثات التكنولوجيا المتطورة ، فاذا بالحياة ومتغيرات الواقع العربي بخاصة بأخذان طابعاً جديداً وسمات لم تعرفها السنوات السابقة ، من حيث توفر مستلزمات العيش لطبقات واسعة من الناس ، كماً ونوعاً ، ومن حيث وضع الآلة في خدمة البشرية وتسهيل حياة الأنسان المادية . لكن التطور الآلي هذا صرف الأنسان الواعي من جهة اخرى عن اهتماماته في التركيز الفكري والصبر والجلد والمثابرة على التحصيل الثقافي منخلال القراءات

الجادة المستديمة المتأنيه بحيث بدت السينما والتلفزيون والأذاعة ومنجزات الأقمار الصناعية بدائل خطيرة عن الكتاب ، يدفع اليها الأنسان دفعاً ، ويحاصر من اجلها حصاراً شديداً . ولم تستطع الصحف اليومية ولا المجلات والدوريات على كثرتها وعلى مختلف فنون اخراجها واساليب تشويقها ان تشد اهتمام القاريء نحو ثقافة عميقة تثري وعيه وتزيد من حساسيته نحو تأصيل تفكيره لقضاياه المصيرية في الثقافة والفن والأدب .

فضلا عن انها لم تستطع ان تنقذه من سأم اجواء التلفزيون والسينما التي دخلت عليه خلواته واقتحمت جدارن بيته وغزت اوقات قراءاته الجادة المتتبعة الرصينة . وهكذا ضاع دفاع الكاتب الكبير جورج ديهاميل المشهور في اربعينيات هذا القرن وهو يعلي من شأن الكتاب بعد ان انتشرت وسائل اللهو وقتل الفراغ .

« ٣ »

ان السؤال الذي يجدر بالمثقفين العرب طرحه الآن ، وبسرعة : ما هموم القاريء العربي المعاصر في قضية تلقي الفن والأدب ؟

لانظن ان احداً من الكتاب يستطيع او يطمع في الأجابة عن هذا السؤال الغامض . ذلك ان مثل هذا الجواب يتطلب دراسة دقيقة لشرائح القراء كما يتطلب في الاساس احصائيات كثيرة وغاية في الدقة والتفاصيل ، فاذا ما اضفنا الى ذلك جملة من المشاكل الأنسانية والبيئية امثال انتماءآت القراء الطبقية واختلافات الوعي ، ودرجات التعليم وفوارق السن ، ونوعية الأهتمامات ، ودرجات المتابعة ، وتفاوت القدرات الخاصة ادركنا اية صعوبات تكمن وراء الأجابة على هذا السؤال الصغير .

ومع ذلك ، فاذا اعطينا لانفسنا نوعاً من الحرية التزاماً باحساسنا ومسؤوليتنا القومية واعتماداً على معايشات متعددة لواقع الأنسان العربي ومتغيراته الخطيرة ، فان الحد الادنى من الاجابة الذي يمكن ان نصل اليه حين نتصور انفسنا بين اوساط القراء العرب واضعين هذا الوعي خلال تناقضات الواقع واختلافاته .

وعلى هذه الأسس والمقولات مجتمعة ، وبحذر شديد ، يمكننا ان نقول : لعل ابرز هموم القاريء العربي المعاصر في ساحة الفن والأدب والثقافة هذه الحيرة الشديدة التي يمر بها وهو يقلب مجلة أو صحيفة يومية ، أو ديوان شعر جديد أو رواية مثيرة .

ومرد حيرته في تصورنا — وكما لاحظنا على الكثير من طلابنا في الجامعة وبعض زملائنا — أن الأسماء الأدبية والفنية كثيرة كثرة بالغة ، تكاد تتساوى ، الا فيما ندر ، بعدم الشهرة وقلة الذيوع لان النتاج الذي تقدمه يتسم بقدر كبير من السذاجة والسطحية والأفتعال . فالشعراء باتوا بالمئات ان لم نقل بالآلاف وبخاصة في العراق حتى ليصح التعليق الطريف القائل انك تجد بين كل ثلاثة عراقيين اربعة شعراء . وقد لايختلف الامر الا قليلا مع الاسماء التي تكتب القصة القصيرة . وربما اختلف في اسماء كتاب الروايات وممارسات النقد الادبي .

لكن القاريء العربي ، لو وضعنا انفسنا مكانه ، يحار كل الحيرة حين تتتابع عليه الأسماء في عشرات الصحف والمجلات والدواوين والقصص وقد يسمع غيرها في الاذاعة والندوات والمهرجانات . وليس المعنى هنا تلك الاسماء المعروفة كالجواهري والسياب والبياتي ونازك الملائكة ونجيب محفوظ وتوفيق الحكيم وعبدالصبور وغيرهم فأولئك بنوا اسماءهم منذ زمن طويل ، لكن القاريء يحار في أمر هذه الأجيال التي اصطلح بعض الكتاب على تسميتها — تعسفاً — باجيال الخمسينات والستينات والسبعينات . فاذا ما افترضنا مع حسن النية مجموعة من الأفتراضات الايجابية كأن يكون هذا القاريء قد تخلص من خلفياته التقليدية التي كونتها الدراسة الثانوية ومارسخ في ذهنه من مفاهيم القصيدة الكلاسيكية واهدافها وازاح عن نفسه حالة الأمتعاض التي يقابل بها قصيدة الشعر الحر ولاسيما انواعها المتحررة كثيراً كالتي يكتبها اغلب الشعراء الشباب هذه الايام ، وفيها يضيع وسط اكوام من التجريدات أو الصور الغامضة والتهويمات ومجموعة من التجارب في تغيير الايقاع وافتعال تداخل الاوزان واقحام الجمل النثرية وضياع محطات القوافي والقوافي الداخلية واستخدام الرموز بطرق فجة والأكثار من استعمال المفردات التي تشيع هذه الايام امثال ( النوارس ) و ( الصهيل ) و ( وجع الخاصرة ) و ( سيوف العشيرة ) و ( النزول الى البحر ) .. الخ ، نقول اذا استطاع القاريء ذو الثقافة المتوسطة ان يتخلص من هذه الصعوبات وتلك الخلفيات والعقد وافترض ان القصيدة المعاصرة لاتعلم ولاتطرب ولا تطرح بشكل مباشر او تقريري او خطابي افكار الشاعر ، وانتهى الامر به الى التواصل معروح الشاعر دونما احكام مسبقة عنه بالرداءة والجودة ، وتوصل الى حالة اعجاب بهذا النص المقروء ، اذا تم ذلك كله بخطوات سليمة فهل يظل هذا القاريء متتبعاً قصائد هذا الشاعر باحثاعنه في دواوينه وفي مختلف مجالات النشر ؟

نحن نشك كثيراً في ذلك ، وليس السبب كما يظن بعض زملائنا من الشعراء ، وانما الأمر في تقديرنا راجع الى فقدان هذا القاريء لما يمكن ان نسميه بتقاليد الثقافة المعاصرة . فنحن لانملك تقاليد للنشر ولا اعمدة معروفة ثابتة في الصحف للنقد ، ولا صفحات دائمة للقصة ، ولا تخصص بعض المجلات بفن من الفنون أو نوع من الانواع الأدبية ، بل هو يحار اشد الحيرة في معرفة اسباب عدم وجود ملاحق ادبية للصحف اليومية المعروفة وذلك تقليد

معروف في كثير من الصحف العالمية . ومن هنا فمن غير المحتمل ان تتربى تلك العلاقات الوثيقة بين القاريء اليومي وبين تلك الاقلام التي تحاول ان تزدهر وتكبر . فاذا ما اضفنا الى ذلك فقدان التخصص الدقيق الذي لايعتقد بأهميته كثير من الادباء فاذا هو يكتب الشعر والقصة والمقالة ويزاول النقد وقد يجرب المسرحية ادركنا فداحة المشكلة التي يعانيها القاريء .

(٤)

وهكذا فأن كثرة الادباء وسعة حركة النشر وتعدد الصحف والمجلات ومحاولات اخراجها باثواب غالية من الترف والتلوين والبذخ لاتعني بالضرورة ظواهر صحية ، نعم ان كثيراً منها قد يغري القاريء اليومي بالأقتناء وقد تثير دهشته واهتمامه ، لكن سرعان مايراجع نفسه وهو يبحث عن المضمون الجاد والطرح الحقيقي لقضاياه الروحية والوجدانية بطريقة جادة وعلمية يتطلبها المفصل التاريخي القومي الذي يشهد عمليات مخاض غاية في القسوة والمعاناة والتضحية . إن القاريء العربي يتوه بين هذا العدد الهائل ممايكتب وينشر ، وقلما يصمد شيء كثير منه للزمن والتقويم ، ولاشك ان هذا القاريء قد قام ويقوم بعمليات فرز سريعة وحادة لما يتلقاه ، وانه سيصاب عادة ، ان لم يكن قد اصيب فعلا ، بالتوجس والحذر من هذه المجلات والدوريات المشبوهة التي تجيئه من بعض ساحات الثقافة في الوطن العربي واوساط التخريب الثقافي ممن تدفع بها أمام عيون القاريء العربي بعض الجهات الأجنبية المعنية بتشويه وجدان المواطن العربي بما تحمله من مفاهيم رأسمالية تصور له الجنة في تلك الأنظمة القائمة على الاستغلال واستعباد روح الأنسان وتدمير قواه الأصلية ، ولعل امثلة مؤسسات فرانكلين ومجلات ( حوار ) و ( شعر ) وغيرها من دور النشر الضخمة التي لايدري أحد جهات تمويلها وظهورها بهذه الضخامة والامكانيات ، ولاسيما في لبنان الى عهد قريب ، اقول كلها امثلة ليست ببعيدة عن ذهن القاريء العربي .

لكن حيرة هذا القاريء المتلقي لاتجيء من الخارج فحسب ، انما تجيء من الداخل ايضاً . فهو دونما موارية يفتقد استقرار تقاليد الفن والأنواع الادبية يوماً بعد آخر . فاذا كانت اسماء نجيب محفوظ ويحيى حقي ومحمود تيمور ويوسف ادريس وحنا مينه قد رسخت تقاليد واسساً في نماذج ممتازة للرواية والقصة بحيث بات التجريب في كتابة القصة الشعرية والقصة القصيرة جدا والقصة المقالة اشبه بنباتات صغيرة وسط غابة هذا النوع الادبي الكثيفة . اقول اذا كان الأمر كذلك بالنسبة للعمل الروائي والقصصي عند القاريء ، فان القصيدة الجديدة المعاصرة بالذات – وبفضل ممارسات الشباب الدائمة لها ، صارت ميداناً للتجارب اليومية التي لاتريد الوصول الى النماذج والقمم في بناء تقاليد واسس لها ، بل يكاد هذا القاريء يظن أن هذا التجريب الذي لاينتهي يخفي وراءه مجموعة ضخمة من سمات الرداءة وضحالة القدرة الشعرية وامكانيات غاية في الضعف والتخلف وخيالا ركيكاً ولغة لاتسمو الى الدقة والرهافة للتعبير الأصيل عن التجارب التي تشكو ضيقاً وسذاجة هي الأخرى . بحيث اتخذت هذه القدرات المعطلة من اساليب الغموض والفوضى في المشاعر ، واساليب الصنعة والتراكمات المفتعلة في الصور المبهمة ، والالاعيب المستوردة قناعاً تختفي وراءه وتجعل هذا القاريء العربي المتميز يدور وسط هذه القصيدة التي يطالعها كل يوم وكل ساعة في معظم الصحف والمجلات ، فاذا هو يحس بالانفصام قائماً بينه وبين هذه الذوات الشاعرة التي تظن في نفسها وفنها الخلود وهي لاتدري مقدار معاناة هذا القاريء وضيقه وتبرمه .

(٥)

وتبقى بعد ذلك مجموعة اخرى من هموم القاريء العربي ، تجيء بالدرجة الثانية من الأهمية . لعل ابرزها يتمثل في السؤال الذي تطرحه شرائح كبيرة واوساط واسعة من القراء عن مدى مواكبة هذا الفن والأدب الذي تتلقاه لمتغيرات الواقع وقدرته على التفاعل مع الأحداث الكبرى والكشف عن آثار التحولات الأساسية في اعمق جذور الأنسان العربي . وبعبارة اخرى يظل هذا القاريء يسأل دائماً : لماذا لايجد عملا فنيا باهرا يرقى الى مستوى الاحداث الكبرى التي مرت بها الامة العربية في العقود الثلاثة الاخيرة ابتداء بحرب السويس ومرورا بتجربة وحرب اليمن وكارثة حزيران وتأميم النفط وانتهاء بمذابح لبنان الأخيرة . ويحار القاريء وهو يتساءل : لماذا تنبهر انفاس هؤلاء الفنانين فلا تصمد قصيدة واحدة طويلا ، ولا يقف عمل روائي أو مسرحي شامخاً كشموخ الأحداث والنكبات والانتصارات ؟ وكثيراً ما وجدت هذا الملتقى متسائلا : لمن يكتب هؤلاء ويرسم اولئك التشكيليون لوحات يحار معها حيرة شديدة في كيفية التواصل معها والتعامل في اقصى درجات الصبر وحسن النية للنفاذ الى تجربة هذا الفنان ورؤية ذلك النحات او الشاعر او الموسيقي أو المسرحي .

تلك بعض هموم القاريء والمتلقى كما نراها ولعل من يريد التأكد فلا بأس ان يرجع في الأقل الى صفحات ( بريد القراء ) و ( رسائل القراء ) في معظم الصحف والمجلات ليجدها ويجد معها هموماً اخرى كثيرة وما احرانا – والأجهزة كثيرة – في ان يتجه بعض الباحثين العلميين الى الأجتماع الادبي لرصد هذه الهموم في اوساط القراء وجماهير المتلقين التي هي المطمح النهائي لكل فنان حقيقي يريد ان يبني حجرا في صرح الوطن العظيم أو يزرع وردة في حديقة الأمة الزاهرة .

# أرقام بلا دلالة

## المصابحي عبد الله

□ مقدمة الاقلام ■

مدخل

### ارقام بلا دلالة ام دلالة الارقام

اعترتني الدهشة طويلا ، وانا أتامل هذه المسرحية القادمة من اقصى المغرب العربي ولم تكن دهشتي دهشة «جغرافية» فحسب كما انها لم تكن ايضا دهشة «شخصية» سببها انني لم أعثر على اسم صاحب هذه المسرحية من قبل « المصابحي عبد الله » فوق اعمال مسرحية اخرى . وانما كانت دهشة «فنية» بكل رحابة الكلمة ودقتها .

* فيما الدهشة اذن ؟
* لعل الاجابة على هذا السؤال . تاتي محصلة لتناولنا للمسرحية
* ماهي الملامح العامة اذن لموضوعها كما قدمها « المصابحي عبدالله»

« تزلزلت الارض . تهدمت كل الدور . ابتلعتها الارض . صارت قبورا امواتها دون تحنيط . دون كفن . عاشوا فجاة وماتوا فجاة دون سابق انذار . ماعدا منزلا واحدا لم يتهدم . انشقت الارض و هوى دون ان تتحرك جدرانه ودون ان يفقد سكانه الخمس واحدا منهم بصيص من النور يحدوهم للبحث عن المخرج . بصيص من الامل عندما ياتيهم المذياع بالاخبار . بصيص من الامل عندما يسمعون ضربات الفؤوس .

يملون الامل . يملون الانتظار . يملون المذياع . يملون انفسهم. نفذت المؤونة فلجاوا الى اصطياد الفئران . مات احدهم في معركة مع اخر . صار موته مشكلة . نبشوا الارض بالاظافر كي يواروه التراب ، فلم يفلحو نتن جسمه . شاعت رائحته في كل الارجاء . تسرب منه الدود . بدأ يزحف نحو الاربعة . عم الدود الدار . اكل الاربعة دون اختيار . صاح صوت اطفال ليغسلو العار . بمولود جديد في الدار .»

تتشابك حوادث هذا الموضوع البسيط في ثلاث لوحات متتالية

«الزلزال ـ الجوع ـ الطاعون .» وعلى الرغم من ان استخدام كارثة طبيعية مفاجئة كاطار عام لعمل فني ليس اسلوبا جديدا . فما اكثر الاعمال التي يمكن ان تسقط في ذاكرتنا فجاة حتى من قراءة عنوان هذه المسرحية . لعلنا نتذكر «مثلا» الزلزال «لمصطفى محمود» او الطاعون «لالبيركامي» . لكن على العكس من هذا تماما ياتي استخدام هذه الكارثة الطبيعية «الزلزال» في مسرحيتنا هذه عملا يتصف بالخصوصية والتميز .

ليس على مستوى ماترتب عليها من نتائج . ولكن على مستوى التشكيل الجمالي للعمل الذي وضع هذه الكارثة اطارا له .

فلنحاول اذن الاقتراب اكثر من عناصر هذا التشكيل :

* اذا كانت الاتجاهات المسرحية موزعة بين مدرستي استنسلافسكي المدرسة الواقعية التي تعتمد على الايهام المسرحي بكل ابعاده . «وبرخت» المدرسة الملحمية التي تعتمد على ايجاد مسافة ذهنية بين العمل المسرحي والجمهور كسرا لهذا الايهام . فان هذا العمل لاينتسب لاي من هاتين المدرستين على حده .

وانما ينتسب الى المدرستين معا ، انه يقترب من المدرسة الاولى في اعتماده على بناء عالم كامل ، واقعي ، ذي شخصيات واقعية ممتلئة بالحياة والحركة وهو يقترب من المدرسة الثانية في نفس الوقت بقطعة لهذا البناء الواقعي الكامل بمستويات متعددة .

بالحلم احيانا . بالفنتازيا احيانا . بالتوجه الى الجمهور في النهاية .

قد نجد في هذا البناء بعضا من ظلال مسرح « انطونان ارتو »النار والدم . بل ان هذه الظلال لاتقف عند حدود هذا التشابه في البناء الفني ، وانما في خلق جو كابوسي ثقيل الوطاة .

تظل المسافة بالرغم من كابوسية شديدة وقتامة قائمة بين العقل والوجدان لدى المتلقى . ولعل هذا مايجعل العمل يقفز على الاثارة المباشرة ليلحق بها التحريض المباشر .

* تتكون شخصيات المسرحية من خمس شخصيات .جميعهم بلا اسماء ماعدا المراة الوحيدة بينهم التي تحمل اسم «مياسة» . وبالرغم من ان هناك حدودا فاصلة بين كل من هذه الشخصيات الا انها ليست حدودا طبقية او سياسية وانما حدود نفسية . ولعل هذه ليست مشكلة الشخصيات . وان كان بناء الشخصيات على هذا النحو قد زاد من وطئتها . ذلك اننا نلاحظ . ان المسرحية ككل . بحوادثها ، ومواقعها ، ومواقفها ، اضافة الى شخصياتها .تخلو من التحديد المكاني ، او الزماني ، او الاجتماعي . بل ان العلاقة في المسرحية تاتي بين قوى شريرة ، وقوى خيرة . قوى تسعى الى الدمار وقوى تسعى الى الحياة . قوى تحمل فاسا حادا ، وقوى تحلم بتفاحة مغسولة بالعرق .وهذا ايضا ادى الى اعطاء ملامح عامة . بل ابعاد عدمية في العمل . وبالرغم من هذا كله . فان المؤلف «لصابحي عبدالله» استطاع ان يجنب العمل بعض الاثار السلبية المترتبة على هذا التجريد .

ولعلنا نستطيع ان نؤكد ذلك من خلال تعرضنا لمسالة اللغة ، والحوار .

* سوف نلاحظ فيما يتعلق بلغة المسرحية ، وحوارها . اننا يمكن ان نصف اللغة بانها «غنائية» . ليس ذلك على مستوى الجمل السريعة . المتدفقة . المتلاحقة . التي تتفجر منها موسيقى داخلية حادة . وايقاع متناغم . بل ايضا على مستوى استخدام المفردات اللغوية . ورغم اكثار المؤلف من استخدام التشبيهات ، والاستعارات والصور . الا ان مفرداته تظل وليدة واقعه . وبيئته .

ولم يكن هذا كله منفصلا عن استخدامه للمنولوج ، والاغنية الشعبية ، او استخدامه للاسطورة استخداما مباشرا او ضمنيا . «الا تذكرنا تلك الحمامة البيضاء التي يطلب الطفل ان يتحول اليها في بداية المسرحية بما استقر فيوجداننا الشعبي» عن تلك الحمامة البيضاء ، التي ارسلها نوح عليه السلام . قبل ان يرسو بسفنينته على بر الامان ».

كما تحدثنا في النقطة السابقة . فان هذه اللغة المسرحية .هذا الاستخدام الموظف للاسطورة . قد افقد العمل من التجريد ، والعمومية

* هل كانت هذه اللغة «الغنائية» ضرورة للعمل ؟

* اعتقد انها كانت ضرورة بالفعل . لكنها لم تكن متعمدة ان هناك علاقة قوية ووثيقة بين هذه اللغة «الغنائية» ،وبين طبيعة الدراما في المسرحية . ولعلنا ندرك هذه الصلة عندما نتامل هذه الطبيعة الخاصة .

* اننا نلاحظ ان الحدث دائما يسبق الحوار ، وان الحوار يترتب على حدث خارجي يتبعه فعل درامي . حيث تتوالى الافعال، وردودها على هذا النحو على امتداد المسرحية . منعكسة في حوارها ولغتها .

* الم تبدا المسرحية بحدث قوي هو «الزلزال» قبل ان نسمع كلمة واحدة من الحوار . تلك هي بداية السلسلة التي تواصلت حلقاتها حتى النهاية .

* في نهاية المسرحية تاتي الينا اصوات الاطفال من بعيد . مؤذنة بعالم جديد ،ونهار جديد . وعلاقات انسانية جديدة .انها تبدو اصوات خافتة تطرق ابواب المستقبل البعيد . ما اكثر ما اتمنى ان نسمع اطفال «لصابحي عبدالله» في اعماله القادمة . اعلى صوتا. واشد قوة . واكثر اقترابا .

زينب منتصر

**كلمة متواضعة :**

ان جمال المسرحية لا يكمن في اعدادها الادبي بل فيما تثيره لدى المتذوق الاصيل من انفعال خالص .

**الاهـداء :**

الى زوجتي واطفالي
الى كل الذين وجهوني
الى كل من اسدى الي نصحا
الى كل من ابدى الي نقدا
الى كل الاصدقاء
الى كل الاقلام التي تحب الفن المسرحي
اهدي مسرحيتي هذه

**المصابحي عبدالله**

---

**تحليل الشخصيات :ـ**

شخصيات المسرحية خمسة :

١ ـ الرجل الاول في الخامسة والثلاثين متشائم يرى الاشياء بمنظار قاتم حديث العهد بالزواج .

٢ ـ الرجل الثاني اناني في سن الاربعين صديق المراة « مياسة » يموت في آخر المسرحية بضربة قاضية من الرجل الرابع . متزوج وله طفل .

٣ ـ الرجل الثالث في الاربعين من عمره غريب الاطوار اعزب له اخت ضحى من اجلها اكبر التضحيات .

٤ ـ الرجل الرابع في الثلاثين من عمره . ذو عزيمة قوية صبور لا يشتكي من شيء يحاول ان يخفف عن الجميع بلواهم .

٥ ـ المراة « مياسة » نصف مثقفة لا تشارك الاربعة الا اذا كان في المشاركة مصلحة لها . لا ترى سوى نفسها . انانية كصديقها الرجل الثاني .

**اللوحة الاولى :ـ**

« **الزلزال** » تبدأ المسرحية بموسيقى صاخبة «بروتاج» تهدم الصخور تتساقط من كل جهة . رعد . برق . صراخ يهز الخشبة . اشباح الخمسة تتحرك في كل اتجاه وسط الغبار والظلام يتصاعد من التسجيل صوت .

**الصوت :** غدا يبلغ سعر البطاطس سعر الفأس. غدا يبلغ سعر البطاطس سعر الفأس ...
يتكرر هذا الحوار من الصوت . يتلاشى الصوت وينطلق صوت الرجل الاول على الخشبة .

**الرجل الاول :** الضباب . الدخان . التراب يختلط بالاجفان . العيون تفقأ .. لا ارى يدي .. لا ارى نفسي .. الدخان الدخان يعم الدار .
يصرخ ويضرب رأسه بيديه .

**الرجل الثاني :** أسبح في الفضاء .. ادور .. ادور .. ادور . أفوق التراب أنا أم تحت التراب ؟ ضلوعي تكسرت . تقطعت انفاسي .. انفاسي تقطعت .. ( يدور وهو يكرر هذا الحوار يصرخ صراخا مكتوما . )

**الرجل الثالث :** تهدمت . تلطخت الثياب . البعث . الشقاوة لا زالت تلاحقني بين الاحياء .

**( يصرخ ويتلوى فوق الخشبة كالثعبان )**

**مياسة :** الطحالب من تحتي تكبر .. تكبر .. تتمدد.. تسيخ قدماي .. الظلام . الظلام . ما هذا الظلام الدامس ؟ .
( تكرر هذا الحوار ووجهها الى الحائط . الرابع يدق الارض بيديه وهو يصرخ ) .

**الرجل الرابع :** لا زالت حجرا جامدا . ! لا زالت صلبة ! تحركت . والكل خمد . « **صمت** ».
يلتفت الرجل الرابع الى الاربعة الذين اتخذوا اوضاعا مختلفة . وكل منهم مشغول بنفسه يندب حظه .
لا زالت اجسامكم تنبض بالدم . تحركوا .. تحركوا .. افتحوا الابواب لنخرج . نرى العالم . نرى النور .
يتسابق الكل الى باب ضخم وسط الخشبة يحاولون فتحه لكن لا احد يستطيع . يطلون من ثقب في وسطه .





**الجميع** : الظلام .. الظلام .. ما هذا الظلام ؟

**مياسة** : افتحوا الابواب ليتسرب الضوء .

**الرجل الاول** : تسمر الباب على الجدار .

**الرجل الثاني** : خلف الباب جدار .. خلف الباب جدار .. ما عاد للحجرة باب ! ما عاد للحجرة باب !

**الرجل الرابع** : اهتزت الارض . مالت فمالت معها الاجساد . تزلزلت الدار وهوت فلم تمس منها الجدران . نحن الان على بعد امتار من وجر الارض .

**مياسة** : ويلي من نفسي .. ويلي من اهلي . ضعت وضاع شبابي .

تدور في الخشبة وهي تولول . وفي محطة تتوقف وهي تضحك وتشير الى السقف الذي ينبعث منه ضوء خافت .

تعالوا .. تعالوا .. النور ينبعث من الشق. فوقه تسير الاقدام .. تزيح الانقاض . سنخرج .. سنخرج .

وتطوف الخشبة وهي تزغرد .

**الرجل الاول** : عادت الفرحة الى نفسي .. سنخرج .

يصرخ تجاه الشق .
نحن هنا احياء .. ازيحوا الانقاض .. نحن هنا احياء .
الرجل الثاني يصرخ كذلك تجاه الشق .
**الرجل الثاني :** ارى خيالين خلف الشق .. اقـدام تسير .. اننا هنا اتسمعون ؟ « صمت » اننا هنا احياء اتسمعون ؟ « صمت » اننـا هنا اتسمعون ؟ « صمت »
**الرجل الرابع :** لن يسمع صوتنا احد .. نحـن في الاعماق .
**الرجل الثاني :** سابقى اصرخ حتى يسمعوني .. اريد ان اخرج « يصرخ » انا هنا حي اتسمعون ؟
**الرجل الثالث :** لن يجدي الصراخ !
**الرجل الثاني :** انبقى هنا احياء امواتا ؟
**الرجل الثالث :** بذرة من التفكير ونلقى المخرج .
**الرجل الثاني :** فقدت نفسي . فقدت ناسي . صـوت جثة تصعد فيها الروح ولا روح ! هل بقـي لي عقـل لافكر ؟
**الرجل الرابع :** كن متفائلا .
**الرجل الثاني :** وهل حالتي تدعو الى التفاؤل ؟
**الرجل الرابع :** حياتنا الان في مهب الريح .. ولكـي ننقذها لابد من التفكير .
**الرجل الاول :** كان عليكم ان تفكروا عندما اخبرتكـم بالاهتزاز . لخرجنا الى الساحة ووقفنـا في وجه الزلزال . ولكان حالنا غيره اليوم .. ولـو ...
يقاطعه الرجل الرابـع ..
**الرجل الرابع :** لو .. لو هذه احتار النحاة في اعرابهـا وكونت مشكلا بوجودها . واخيرا نفخـوا الاشداق وقالوا : لو
**مياسة :** نحن في التيار والعواصف تأتينا من كل جانـب وانتم في لو غارقون .. هل بعد لـو هـذه من حل ؟
**الرجل الثاني :** ماذا تريدين يا بؤرة ضوئي ؟
**مياسة :** اريد النور .. اريد صويحباتي أحكي لهـن عن هذه المغامرة .
**الرجل الرابع :** سيجئنك حاملات الطبل والمزمار . من التسجيل .
التسجيل * باللهجة الدارجة .. هالـي اكونوا بنات ارجال المحضية هاكة اكونـوا ابنات ارجال المحظية ...
**الرجل الرابع :** ويعلقن لك على الضفيرة ورودا حمـراء وبيضاء وفي الساحة الكبرى تخطبين .
تصعد مياسة على مرتفع ويطوف الاربعـة حولها وهي تخطب فيهم .
**مياسة :** سيعود القمح للمراة قلادة . وسيصير سـعر الطماطم بسـعر الثيـاب ستصرن مزبلـة يتقيأ فيها الكلاب والذباب خلف الذبـاب . صارت للارانب انياب . كنت في الدار حتى تهدمت . من منكن غامرت مثلي ؟ « صمت » من منكن تبخترت في الثياب ؟ « صمت »
**الرجل الرابع :** « يضحك » وتنتهي الخطبة . وانـت على الاكتـاف تنادين اليوم خمر وغدا امر...
**مياسة :** انك تسخر مني .
**الرجل الرابع :** ما كان .. ولن يكون ان اسخـر من مياسـة .
تطوف مياسة على الاربعة وهي تقول .
**مياسة :** ان المشكل اصغر مما تظنون . فرق الانقـاذ تطوف الان في كل مكان . تدق الجـدران . تخرج ما تحت الانقاض .
**الرجل الرابع :** كلامك بلسم يضمد الجراح .
**مياسة :** « للرجل الثاني » انه يشتمني .. يسبني .. اتسمـع ؟
**الرجل الثاني :** « للرجل الرابع » اتركها وشأنها . ففي حنجرتها ذئب يعوي .
**الرجل الاول :** علقوا الاجراس على الاقدام . ليسمعوا الرئيس فيأتوا مسرعين لانقاذنا من الضياع .
**الرجل الرابع :** اجراسنا خرست ما عاد لها طنين .
**الرجل الاول :** نصرخ فينقل صراخنا الى الخارج .
**الرجل الثالث :** ماذا يجدي الصراخ . ونحن في هـذا الظلام الحالك ؟
**الرجل الرابع :** ان الشق لا يسع البصمات . صراخنا يضيع في الجنبات صدى كلمات .
* « هكذا تكون البنت العفيفة » اهزوجة مغربيـة عندما تصبح العروس في منزل عريسها . وتزال بكارتها .. عنوان العفة .
مياسة تتجه نحو الرجل الثاني وتخاطبـه في دلال .
**مياسة :** اليس لك عقـل ؟
**الرجل الثاني :** فقدته منذ رأيتك !
**مياسة :** لا تدغدغ عواطفـي . هل سأخـرج لارى صويحباتي ؟
**الرجل الثاني :** سأفعل المستحيل . ضميني تسـري في اوصالي الحياة .
**مياسـة :** الا تخجل ؟
**الرجل الثاني :** ممن ؟ انهم غارقون في بحر من الصمت.
**مياسة :** تعال الى الداخل !
**الرجل الثاني :** اريد ضمة تضمد مني الجراح .
تراوغه مياسة في دلال . لكنها تستلسـلم وتضمه الى صدرها ويذوبان في عنـاق حار . الرجل الثالث ينظر اليهما فـي اسـتغراب .

**الرجل الثالث :** أفي مثل هذا الوقت ؟
**الرجل الاول :** لو كنت مكانهما لبكيت !
**الرجل الرابع :** في يوم ستبكيان ! ابتلعت الدار دون ان تتحرك الجدران . اسفل الدار بركان .. يهدل كهديل الحمام .
**الرجل الثالث :** على البراكين بنيت العمارات والدور . خمدت البراكين وانطفأ لهيبها .
**الرجل الرابع :** لا زلت اقول ان اسفل الدار بركانا .
**الرجل الاول :** انك تمزح .
**الرجل الرابع :** لم اقل سوى الحقيقة !
**الرجل الاول :** « يصرخ » ستحترق .. سيقذف النار. ستأكلنا النار

المراة مياسة والرجل الثاني ينتبهان لصراخ الرجل الاول .

**الرجل الثاني :** ماذا وقع ؟ « صمت » خبرونا ماذا وقع ؟
**الرجل الاول :** اسفل الدار بركان .. ستبتلعنا النار .
**مياسة :** « تولول » النار .. النار .. ستحرقنا النار . تدور الخشبة وهي « تولول » .
**الرجل الرابع :** بركان ناره رماد . وهزاته انغام . لن يتحرك البركان لن يتحرك البركان ما دمت تبكين « لمياسة »
**مياسة :** يجب ان تختار . لا اريد ان ابقى في هذه الدار .
**الرجل الرابع :** اخرجي ان استطعت . الابواب مغلقة. الجدران تقابل الجدران . لن يتسرب حتى الدخان .
**مياسة :** سأصعد من الشق .
**الرجل الرابع :** في سلسلة تنزل اليك من السماء !
**الرجل الثاني :** الا تكف عن الجدل ، وتبحث لنا عن حل .
**الرجل الرابع :** الحل عقل وتخطيط . لا همسات في الجنبات وقبلات بالمجان .
**الرجل الثاني :** لقد وضعت قدميك في الوحل .وتخطيت الحدود .
**الرجل الرابع :** سأضعها في الحرير . واترك الجدل . من سيتكلف بالمؤونة ؟
**الرجل الاول :** لماذا ؟
**الرجل الرابع :** لان الحل يطول او يقصر .
**الرجل الثالث :** وهل فكرت ؟
**الرجل الرابع :** سنفكر جميعا . وسنرسم خطا يكون لنا مخرجا ومياسة تسهر على تنظيم المؤونة « يخاطبها » هل تقبلين ؟
**مياسة :** ولماذا انا ؟
**الرجل الرابع :** لانك ستتقشفين وستعرفين كيف توزعينها على الايام ما زاد يوم الا وزاد في اعمارنا . كوني حكيمة .
**مياسة :** اين هي ؟ .
**الرجل الرابع :** في الداخل . احصيها واحصي الايام وسنكون لك شاكرين تفضلي سيدتي .

تدخل المراة الى الداخل الاربعة يجتمعون في الوسط ! فيقطع اجتماعهم صوتمذياع تنبعث منه موسيقى . يتجهون صوب الصوت لكن المراة تأتي به مسرعة .

**مياسة :** الاخبار .. الاخبار .. سنسمع ما يجري فوق الدار . يطوف الجميع حول المذياع . تهدأ موسيقاه قليلا فيسمع صوت المذيع .

**المذيع :** جاءنا في هذه اللحظة ان رقعة نائية تزلزلت وتحطمت كل الدور . النساء يولولن . والاطفال على ابواب التشرد « موسيقى »
**الرجل الاول :** كلامه يغلفه الغموض .
**الرجل الثالث :** لم يتكلم عن الاموات . عن فرق الانقاذ .
**الرجل الرابع :** يتكلم كأنه يصف حفلة عرس .

يقطع كلامهم صراخ الاطفال المنبعث من المذياع . المذيع يتكلم والصراخ يختنقاستجوابه للاطفال .

**المذيع :** ما اسمك ؟
**الطفل :** فريد .
**المذيع :** مسكنك ؟
**الطفل :** قرية الضياع .
**المذيع :** ابوك ؟
**الطفل :** ضاع
**المذيع :** امك ؟
**الطفل :** اسمي فريد .
**المذيع :** بماذا تحلم ؟
**الطفل :** ان اكون حمامة بيضاء . اصعد فوق السطوح ابحث عن امي . عن ابي . عمن يمسح جبيني من العرق .
**المذيع :** سيتصدى لك الصياد وتصبح صيده الثمين .

صراخ الطفل موسيقى . يقوم الرجل الثاني من الجماعة مرتبكا يخاطب نفسه .

**الرجل الثاني :** ابني .. ابني صوت ابني .. انه ابني. يصرخ ينادي فتمسكه الجماعة .
ابني انا هنا .. ابني انا هنا .. « يبكي »

تتركه الجماعة وتتجه صوب المذياع الذي بدأ ينقل الاخبار من جديد

**المذيع :** اراك متشحة بالسواد . لماذا ؟
**المرأة :** لانني فقدت اخي .
**المذيع :** ماأسمك ؟ ربما يكون امام المذياع فيأتي لانقاذك .
**المرأة :** اسمي حليمة .
**المذيع :** هل انت متزوجة ؟

المــرأة : لا

المذيع : من كان يقــوم بشؤونك ؟

المرأة : اخي . كنت له وحيدة . مــات بلا كفــن ولا نائحات

تنتحب بالبكاء وينتحب الرجل الثالث مع المذياع .

الرجل الثالث : اختي .. اختي انا هنا . لا زلت حيا. انا هنا اموت قطـرات قطرات .

يحول الرابع موجة المذياع فتسمع موسيقى جنائزية وشيئا فشيئا يقوم الاربعة في استرخاء يرقصون مع الموسيقى . ما عدا مياسة التي تأخذ المذياع في عصبية .

مياسة : انه مصدر شؤم . انه كصوت البوم لا يأتـي الا في الليل الحالك . ساكسرك اذا لم تصمت !

الاربعة لا زالوا يرقصون رغم اخذها المذياع ودخولها الى الداخل يتوقف الرجل الثاني عن الرقص ويخاطب نفسه .

الرجل الثاني : كانت البسمة لا تفارق شفتيه . كان وحيدي كانت امه تكرهني . تكره حبي له . كان اغنيتي . كان ينسيني نفسي انســى فيه اشجان الحياة .. ابني .. ابني .

وينتحب بالبكاء ، يتجه اليه الرجل الرابع ويبقى الاثنان يرقصان .

الرجل الرابع : هل يسترده لك البكاء ؟ هل يستعيدك اليه البكاء ؟ بكى الاعمى على الثعبان ولدغه . فكر ترى ابنك ترى الدنيا ترى الاصـدقاء والاعداء يستقبلونك بالعناق .

الرجل الثاني : هل سيقبلني ؟ هل سيقول بابا ؟

الرجل الرابع : اذا نسيته لحظة وفكرت .

الرجل الثالث يتوقف عن الرقص ويخاطب الرجل الاول . الذي يتوقف بدوره .

الرجل الثالث : ستفقد عقلها . ستخضب شعرهــا بالقار . صارت وحيدة لتمد اليد تجــاه الاعين . لتدوس الكرامة . اياك والاشرار . اياك والاشرار . سأعود . سأعود . شدي العود عن الحزام . سأعود ..

ينخرط في البكاء فينخرط معه الرجــل الاول فينظم اليهما الرجل الثالث ويكونون مأتما ينتفض الرجــل الرابع وهو يصـرخ في وجه الثلاثة كالبركان .

الرجل الرابع : اتظنوني شجرة يابسة . اتظنوني بـلا جذور ورقة في مهب الريح . انني لن اقــول ما تركت . ولن ابكي عما تركت . اتركـــوا العاطفة . لن نخرج بالعاطفة .

الرجال الثلاثة لا يلتفتون اليه . انهــم منشغلون بكلام الرجل الاول .

الرجل الاول : لا زالت في لباس العرس . شموعنا لم تنطفيء بعد . انها الان ترتدي الحداد .تذرف الدمع تخنقها العبرات تبكي ..

فتخنقه العبرات وتنتقل العدوى الــى الاثنين الثالث والثاني . الرجل الرابــع يصرخ فيهم من جديد ويتجه الى الرجل الاول .

الرجل الرابع : اتريد دمية تستبدل بها عروسك .

الرجل الاول : لما يبكي يجب ان يبتسم .

الرجل الرابع : ابتره ولن اتكلم بعد الان « يتجه الـى الرجل الثاني » اتريد مسدسا تفزع بــه الاطفال ؟

الرجل الثاني : اريد ابتسامة من طفلي .

الرجل الرابع : « للرجل الثالث » سأضع لك طائـرة تطير بها فوق السطوح هل لديك ورق ؟

الرجل الثالث : طائرتي مقصلة . سأضع فيها هــذا الرأس اذا لم يصمت

الرجل الرابع : افعل .. اتمنى ذلك من كل قلبــي لارتاح من أصوات الاطفال .

تقع مشادة بين الثالث والرابع فتدخــل مياسة تنادي . فيتجمهر الكل حولها .

مياسة : كيس من الدقيق . سطل ماء . اربعة شموع كيلوان من الفحم قنينة زيت . قديدة يابسة ملعقة سمن . ملح قليل علبتان من عــود الثقاب . هذا كل ما في المخزن من المؤونة .

الرجل الرابع : سنعيش طوال هذه المدة بالسويق .

الرجل الاول : لن اشرب الماء ؟

الرجل الثاني : لــن آكل السمك .

الرجل الثالث : الطماطم صارت بسعر الفأس !

الرجل الرابع : ستكفينا هذه المؤونة شهرا .

الجميع : شــهرا ؟

مياسة : هل سنبقى هنا شهرا ؟

الرجل الرابع : بل اكثر

مياسة : « تتجه الى الرجل الثاني تستعطفه » اريـد ان ارى النور . اخرجني من هذا القبــر المظلم . لولاك ما وقعت في هذه الورطة .

الرجل الثاني : انني عاجز يا صغيرتي .

مياسة : لن ابقى هنا اتسمع ؟ لن ابقى هنا ..

وتضع رأسها فوق صدره وتنتحب بالبكاء الرجل الرابع يأخذها من الرجل الثانــي بلطف .

الرجل الرابع : كفكفي الدمع وقومي . كفانا نواحا . لابد من مخرج .. لابد من مخرج .

يأخذها ويذهب بها الى الداخل يثور الرجل الاول في وجــه الرجل الرابع بعــد ان يتركها ويرجــع .

**الرجل الاول :** لن آكل البطاطس ؟
**الرجل الرابع :** ما دمت لم تفكر في مخرج
**الرجل الثاني :** واذا اشتهيت العدس ؟
**الرجل الرابع :** سأصوره لك على الجدار لتتمتع بمنظره الجميل !

تأخذ الثلاثة الاول والثاني والثالث حالة من الهستريا فيدورون في الخشبة . وكل منهم يقول :

**الرجل الاول :** لن آكل اللحم .. سأتبرز الحجر .
**الرجل الثاني :** لن اشرب الماء .. سأتبول العرق .
**الرجل الثالث :** الطماطم صارت بسعر الفأس . الطماطم صارت بسعر الفاس .

يطوفون الخشبة وهم يكررون هذا الحوار . يصعد الرجل الرابع فوق مرتفع ويبدأ في قص اقصوصة .. وشيئا فشيئا ينظم اليه الثلاثة ليكونوا حلقة حوله .

**الرجل الرابع :** كان يا ما كان .. حتى كان في زمن قديم . قرية حزينة وزعيمها حزين . لاختفاء السعادة من قريته .. اتدرون لماذا ؟
**الرجل الاول :** وكيف لنا ان نعرف ؟
**الرجل الثالث :** لان الطماطم صارت بسعر الفأس .
**الرجل الرابع :** لا .. لا .. لان شجرة فخمة نبتت وسط القرية وفوق الشجرة .. لكن ثعبانا رهيبا ضخما كشجرة الموز البرية شرسا قويا لم يستطع احد قتله كان يتدلى ويأكل الطيور يبتلع العجول . يحرق الخراف . يسمم السواقي .
**الرجل الاول :** واهل القرية الم يحاولوا قتله ؟
**الرجل الرابع :** حاولوا دون جدوى . حاول الشبان فلم يفلحوا . وذات يوم قال مستشار الزعيم:

يقوم الرجل الثاني واقفا يخطب يقلد مستشار الزعيم الاول والثالث جمهور الشعب ..

**الرجل الثاني :** نجره الى البحر .. نسحقه بالاقدام . نقطع الشجرة . نوزع فروعها في العالم . نضع كل الاحزان . يا اهل القرية افرحوا . سنقذف بالثعبان الى البحر . سنفجر تحت الشجرة بركانا افرحوا .. افرحوا ..

تصدح من التسجيل موسيقى افريقية راقصة فيرقص الاول والثاني والثالث وهم يضحكون يعبرون عن فرحتهم . الرابع يتقمص شخصية الزعيم والثلاثة جمهور الشعب ...

**الرجل الرابع :** ان الشجرة طوطم القرية .
**الرجل الاول :** يجب ان تعلن وعدا للناس .
**الرجل الرابع :** ماذا تقترحون ؟
**الرجل الثالث :** ان ترسل مناديا ينادي في القرية .وفي يده الوعد مكتوب .
**الرجل الرابع :** (( للرجل الاول )) ناد يا نواح .

الاول يتقمص شخصية نواح ويدور في الخشبة وهو ينادي .

**الرجل الاول :** ابنة الزعيم لمن يستطيع قتل الثعبان . **ابنة الزعيم لمن يستطيع سحق الثعبان ...**

يطوف الخشبة وهو ينادي في النهاية ينضم الى الحلقة التي تكونت حول الرابع من جديد .

**الرجل الرابع :** توالى على القرية خلق كثير . رجال يحملون الرماح .. واطفال يحملون الاقواس . شباب سيوفهم تلمع مقابضها من نحاس . من هنا وهناك . ومن القرى القريبة والبعيدة .
**الرجل الاول :** فانتصر الفارس المغوار . واقيم العرس على الضفاف .
**الرجل الرابع :** هزموا جميعا امام الثعبان . وصلت الاخبار المؤسفة الى الزعيم . فقام في اهل القرية مخاطبا .

**يغير الرجل الرابع الصوت وينتحل شخصية ما .**

اذهبوا الى كل ركن في الغابة واعلنوا لكل الحيوانات على نبأ تزويج ابنتي لكل من يستطيع قتل الثعبان ، من الحيوان او من الانس كان .

**يعود الرابع لشخصية الراوي كما كان من قبل .**

انتشرت الرسالة في انحاء الغابة . وذات يوم جاء ارنب ومعه كلب وعنزة . وفي احدى يديه قطعة لحم . وفي اليد الاخرى حزمة عشب اخضر . وفي اسفل الشجرة جلس الارنب وصاح : اين زعيمكم لاتحدث اليه ؟ سوف انقذكم . سوف اقضي على الثعبان . جاء الزعيم وطلب منه الارنب اعلان الوعد امام الملأ . اعلن الزعيم وعده . فطلب الارنب من اهل القرية الابتعاد عن الشجرة . اخذ الارنب العشب ووضعه امام الكلب . ووضع قطعة اللحم امام العنزة . امرهما ان يتناولا الطعام وقف الكلب ساكنا والعنزة ساكنة . انتفض الارنب غاضبا وامرهما بالاكل . استمرا ساكنين . ثم صاح الارنب في الناس: فأسا هاتوا فأسا . جاء الفاس فرفعه الارنب في وجه الكلب والعنزة صائحا : تناولا الطعام والا قتلتكما . فاشفق الثعبان على الكلب والعنزة وهبط ليضع العشب امام العنزة واللحم امام الكلب وبينما الثعبان منهمك في

وضع الطعام . هوى الارنب بالفأس وقطع رأس الثعبان *

* اسطورة افريقية « الهلال العدد الخاص بالشيطان ماي ١٩٧٤ ص٥٠-٥١ – ( بتصرف ) » .

**عند الاقتراب من نهاية القصة ينام الثلاثة فتدخل مياسة تنظر اليهم باستغراب .**

**مياسة :** انام الاطفال دون عشاء ؟

**الرجل الرابع :** لم احسبهم نياما ! ماذا أوجدت للعشاء ؟

**مياسة :** رغيفا ..

**الرجل الرابع :** سنتعشى ونوفر عشاءهم الى الغد ..

يدخل الرجل الرابع مع مياسة الى الداخل يبقى الثلاثة في حلم مرعب . صراخ .. اصوات . حركات هدم . انتفاض الثلاثة في امكنتهم . موسيقى هادئة . يقوم الرجل الاول يمشي على قدميه وهو نائم يقف في ركن من اركان الخشبة يناجي شبحا .

**الرجل الاول :** الا زلت تذكرين ؟ يوم كنا نجري خلف الفراش ؟ الا زلت تذكرين حبيبتي نسمات الفجر ورذاذ مياه البحر يلثم الشفاه . الا زلت تذكرين نغمات العود ترقص الاغصان .. هل تتفضلين برقصة ليشاهد الجمع حبنا « يرقص رقصة العناق » « وكأنه يضم شخصا اليه » من صنع هذه الضفيرة ؟ لا قطع الله يده . اصابعك ترتعش .. انني ارتعش .. ضميني .. لقد طال الفراق .

يجدد مكانه . يقوم الرجل الثاني يجري بقطع الخشبة كأنه خلف شخص يطارده فيذهب هنا وهناك .

**الرجل الثاني :** لن تفلت من يدي .. لن تفلت مني .. والان مسكتك . العرق يتصبب من جبينك ؟ ما هذه الخدوش الحمراء . حول العين ؟ هل كنت تبكين ؟

ما هذه الثياب ؟ مزقها البرد ؟ تبكي .. تبكي ينخرط في البكاء يجمد مكانه وهو يبكي . يقوم الرجل الثالث وهو ينزع سلسلة وهمية من عنقه .. يصرخ يتألم ..ينادي.

**الرجل الثالث :** ازيلوا الحبال .. ازيلوا المشانق ... اختنق .. اختنق .. الجياد تلاحق الجياد . الرصاص في كل مكان تدلت الاعناق على الاكتاف ازيلوا الحبال .. ازيلوا المشانق . اختنق .. اختنق .

ثم يسقط على الارض . تبدأ الظلمة في الانفراج يدخل الرابع وبيده قبقاب .

**الرجل الرابع :**ـ طلع النهار . انبعث الضوء من الشق. يبدأ الثلاثة في الاستيقاظ وكل من استيقظ منهم ينادي .

**الرجل الاول :** الجوع يمزق الامعاء .

**الرجل الثاني :** الجوع .. الجوع .. الجوع ..

**الرجل الثالث :** الجوع .. الجوع .. الجوع ..

الرجل الرابع يقذف لكل منهم بنصف رغيف .

**الرجل الرابع :** نصف رغيف الان .. والنصف الثاني بعد ان يطلع النهار .

**الرجل الاول :** هل بدأ التنفيذ ؟

**الرجل الثاني :** ما هذا التقشف ؟

**الرجل الثالث :** لن يسكت غولي نصف رغيف .

**الرجل الرابع :** اقضموا ففي المستقبل لن تجدوا ما تقضمون !!!

يأخذ كل منهم نصف الرغيف ويتجه الى ركن من اركان الخشبة ليقضمه . ويبقى الرجل الرابع في الوسط ينظر اليهم نظرة ذات مغزى فيتوقف الرجل الثاني عن القضم ويقوم متجها نحو الرابع ليقص عليه حلمه . ونصف الرغيف في يده .

**الرجل الثاني :** رأيته واسنانه تصطك من البرد . اطرافه جفت . اهدابه كورق الخريف .عيناه غائرتان كضفدعة ماتت في الخريف . صار غصنا يابسا في مهب الريح .. انه يبكي .يبكي « ويبدأ في البكاء الرجل الرابع يهدئه » .

**الرجل الرابع :** نهارنا بكاء . وليلنا بكاء . ماذا يجدي البكاء ؟ ونحن .. ما نحن ! يقوم الرجل الثالث متجها نحو الرجل الرابع ليقص عليه حلمه ونصف الرغيف في يده .

**الرجل الثالث :** المشانق تدلت من كل جانب . انفاسي تهدجت . تقطعت والناس يلاحقونني في كل مكان . انه هو .. خذوه . اصرخ لا مغيث . ابكي لا من يمسح الدموع . اجري .. اجري والشارع طويل . طويل . زحفت على الاقدام توقفت الاقدام في الوحل .

تدحرجت . تدحرجت . رأسي بصق الجميع علي وقالوا : جبان .. جبان .

**الرجل الرابع :** على اي حال لن تكون احسن من قصة الثعبان !

**الرجل الثالث :** ماذا فعل الارنب المغوار ؟

**الرجل الثاني :** هل تزوج بنت الزعيم ؟ هل نال المكافأة؟

**الرجل الرابع :** كانت المكافأة مقصلة .

**الجميع :** مقصلة !

**الرجل الرابع :** اخلف الزعيم وعده . ونصب لرقبة الارنب مقصلة .

**الرجل الاول :** وما تحرك احد ؟

**الرجل الرابع :** حرك الجميع الرؤوس في موكب

جنائزي وقالوا . مات ثعلبة .
تظهر المراة فيتجه اليها الاول والثاني والثالث ويبقى الرابع مكانه .

**الرجل الاول :** أبدون مرق نأكله ؟

**الرجل الثاني :** يابسا كورق الصفصاف . بلليه بريق الشفتين ذاك مرقي .

**مياسة :** (( **تصرخ فيهم غاضبة** )) أانتم في حفلة زفاف ام اعجبكم هذا القبر ؟ لم لا تتحركون ؟

**الرجل الرابع :** تكلمت الدجاجة ووضعت خلفها بيضة خضراء . لا توقفي الطعام في حلوقهم . بعد الاكل نفكر . اذهبي الان حتى لا ينقلب الطعام دخانا .

تدخل مياسة الى الداخل ويتجه كل من الثلاثة الى مكان يقضم فيه نصف الرغيف . ويبقى الرابع وحده يناجي نفسه .

**الرجل الرابع :** انها الان حارسة في باب جهنم ! كانت اذا تكلمت تطاير الشرر من فمها كالرصاص واذا هدات هدأ بركان . كنت اخافها .اتجسد الخوف فيها . قالت كن حجرا فتحجرت . علمتني ان لا افشل . فلم افشل في حياتي قط . ساعلم هؤلاء ما تعلمت . فان فشلت فشلت جدتي .

ثم يلتفت الى الرجل الاول الذي لا زال يقضم الرغيف .

لازالت رنات صوتك في اذني . هل اسمعتنا شيئا من غنائك .

**الرجل الاول :** الازلت تذكر ؟

**الرجل الرابع :** كانت ليلة اختلى فيها الليل بالنهار .

**الرجل الثاني :** والتصفيقات اتلفت للنساء حقائبهن .

**الرجل الثالث :** انكم لم تحضروا حفلة التتويج «للرجل الاول» الازلت محتفظا بجذع النعامة الذي علق لك تقديرا لصراخك .

**الرجل الرابع :** اتسمي الغناء صراخا ؟

**الرجل الثالث :** يطربني نهيق الحمار . وتطربني اصوات النائحات في المآتم كما يطربني صوت هذا المأفون هل ارضعتك امك مع البوم ؟

**الرجل الاول :** سأتم فمك بالشمع اذا لم تصمت .

**الرجل الثالث :** اختم سمعي .لكن يدي ستكون لوجهك بالمرصاد .

يرتمي الرجل الاول على الثالث وتقع مشادة بين الاثنين فيفصل الرابع بينهما .

**الرجل الرابع :** كأنكما على حافة بركان بهزة خفيفة تنطلق النيران كالقطط فوق مزبلة . مواء اثر مواء . وتنزل القطط تلحس القطط من فوق المزبلة .

**الرجل الاول :** الم تر كيف يشتمني ؟

**الرجل الرابع :** وهل لصق فيك السباب ؟ اطربنا ..

**الرجل الثاني :** اطربنا .. اطربنا ..

**بعد ان يزول الغضب ويتعانق الانسان الاول والثالث يصعد الرجل الاول فوق مرتفع يستعد للغناء . الجماعة تجلس اسفل المرتفع تقاطع بعض المقاطع بالتصفيق .**

**الرجل الاول :** كل ثانية من اعمارنا .
تنتهي ولاتعود .
وكل ثانية من الزمان تموت .
تموت معها ثانية اراده . « تصفيق »
اذا اردنا ان نموت .
فلا شيء يدعونا لنتعجل الموت .
واذا كانت نيتنا ان نحيا
فمن المستحيل ان نؤجل الحياة .«تصفيق»
الحياة حركة
الحياة ارادة .
واذا قررنا ان نموت
فلنمت كما يموت الحي
على حركة يموت
يموت شيء آخر ..

**عند الاقتراب من النهاية تسمع دقات فؤوس تحفر من بعيد . ينزل الاول من فوق المرتفع متجها نحو مصدر الصوت الذي بدا يقترب .**

**الرجل الاول :** اسمعوا .. اسمعوا ..

**الجميع :** ماذ ؟

**الرجل الاول :** صمت .. صمت .. اسمعوا .

يقترب الجميع من المكان الذي يشير اليه الاول في السقف .

الفؤوس تشق الارض ..اسمعوا .. اسمعوا..

**يعانق الاول كلا من الثالث والثاني والرابع على حدة .**

«للثاني» سنخرج .. سنعود للحياة ! «للثالث» سأكل السمك . ساشم التراب .«للرابع» سأقبلها . سأغرقها بالقبلات !

«يتركهم ويتجه نحو مصدر الصوت» انها تقترب .. يصرخ ياحاملي الفؤوس نحن هنا.. مزقوا التراب . افتحوا الابواب . لنشرب نخب المحبة .. ياحاملي الفؤوس . اشحذوا الرؤوس . تنجل الغمة

**« يدور .. يدور وهو ينادي والثلاثة ينظرون اليه باستغراب »**

ساركب سيارتي .. سأفتح لها الابواب . تفضلي سيدتي . اين نقضي الليلة ؟ ماذا تنتظرني ؟ تطلق السرعة ونسير . نسير الى ان نعانق السحاب .

**« يصمت الاول ينظر الى الثلاثة الذين**

ينظرون اليه في اندهاش »

لماذا تنظرون الي هكذا ؟

**الثلاثة :** لاننا لم نسمع شيئا ! ولم نفهم شيئا !

**الرجل الاول :** الم تسمعوا دقاتها وهي تمزق التراب ؟ «صمت» «للثاني» الم تسمع ؟

**الرجل الثاني :** انها دقات قلبك

**يتركه الرجل الاول الثاني ويبتعد الى الثالث .**

**الاول :** «للثالث» دقاتها كدقات الساعة . الم تسمع ؟

**الثالث :** انها دقات قلبك !

**يتركه الثالث ويتجه الى ركن من اركان الخشبة يقصد الاول الرجل الرابع .**

**الرجل الاول :** «للرابع» سمعتها تنبش التراب ككلب هرم ينهش عظمة بلا انياب . الم تسمع دقاتها؟

**الرابع :** انها دقات قلبك .

يتركه الرابع ويتجه الى ركن من اركان الخشبة . الاول يدور على الثلاثة وهو يصرخ في وجوههم .

**الاول :** لعل الصمم اصابكم ؟ الم تسمعوا .. كانت تهوى على الصخور . تفتت التراب تفتت الحديد .

**الرابع :** لكنها ماتت وماتت الفؤوس وبقيت دقات قلبك

**يتركه الرجل الرابع ويلتفت الى الثالث**

كم الساعة الان ؟

**الثالث :** ساعتي توقفت مع توقف الفؤوس !

**الرابع :** «للثاني» كم الساعة ؟

**الثالث :** انها ساعة الصفر .

**يسمع صوت المذياع من الداخل ينتبه اليه الاربعة . موسيقى .**

**المذيعة :** ركن المتغيبين « موسيقى » اشخاص اربعة اختفوا في ظروف غامضة «موسيقى» اولهم طويل عريض المنكبين «موسيقى» والثاني قصير قصر النملة للجمل «موسيقى» وثالثهم اكرش لم ير فخذيه من زمان «موسيقى» والرابع ابيض كما العجين «موسيقى» لباسهم قاتم عيونهم زائغة خلفا ظلال نظراتهم فقدت الابتسام «موسيقى» تتقابل عيون الاربعة وفيها ففيها علامات استفهام . ثم ينفجرون بالضحك

**المذيعة :** كل من راهم او علم بمخبئهم ولم يخبر السلطة المسؤولة يعاقب بغرامة قدرها ...

**« انفجار ضحك الاربعة يقتل صوت المذيعة»**

«موسيقى» اختفت مياسة في اليوم الذي اختفى الاربعة «موسيقى» اذا اقبلت تهادت واذا ادبرت اهتزت الارداف «موسيقى» كل من راها اوسمع عنها ...

**« يتلاشى صوت المذيعة فتدخل مياسة تتهاوى »**

**مياسة :** اسمعتم مايقال عني ؟ «الاربعة يضحكون ولايعيرونها اي اهتمام » انكم لاترون مافوق الارنبة . فكيف ترون ؟

**تدخل مياسة الى الداخل وهي غاضبة تردد الحوار السابق . الاربعة يصمتون وكان شيئا لم يقع**

**الرابع :** «للثالث» اين الرقعة ؟

**الثالث :** في الداخل

**الرابع :** هاتها لافعل بك مافعل التنين بالارنب

**الثالث :** سأمزق قطعك كما تمزق الشرائح في ليلة عاصفة

**الرابع :** هات الشطرنج وسنرى الفم لايصنع الرماح .

**الثاني :** الكفاح .. بين البيض والسود في رقعة الشفاح

**على هذا الحوار يدخل الثالث والثاني يردده — الى الداخل ليأتي برقعة الشطرنج . ينتفض الاول غاضبا .. يقطع الثالث النداء**

**الاول :** هل وقتنا وقت تعب ؟ فكروا لنا في مخرج

**الرابع :** سنخرج مهما طال الدهر سنخرج . اقع .. وانظر ماسأفعله بصاحبك

**الاول :** اذا استمر وضعنا على هذه الحالة .. سأنتحر!

**الرابع :** «يضحك» افعل .. لاحبل هنا .. ولااقراص منومة

**الاول :** سأقطع الوريد !

**يدخل الثالث حاملا الفرقعة .. يضحك وهو يوجه كلامه الى الاول .**

**الثالث :** شجاع انك «.. يضحك .. اقع وانظر ماسافعله! بصاحبك

**يصف الرابع والثالث انقطع عصبي انقطع البيض للرابع . والسود للثالث . الرجل الثاني يقف على مرتفع ليصف العبارات وكانه في ميدان معركة.**

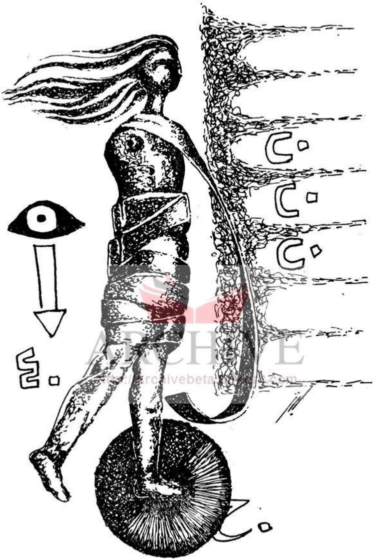
**الثاني :** صففو القطع وقف الاسود خلف الاسود . والابيض خلف الابيض بدأ العراك . مالت السود فمال معها الزعيم . انه يختبيء هنا وهناك . طالبا .. النجدة النجدة . تقدم فارس مغوار من فرسان البيض . مدجج بالسلاح مناديا : في الحروب أجول في الحروب اصول . فرسي لا يهاب الرماح . سنابكه في التراب . أعرافه تعانق السحاب . الصنديد يتقدم . مارس مات . ومات آخر مجهولا . صال الفارس الابيض وجال رماحي تقصف كالرعد . واحد تقدم ومات والاخر جبن واختبأ في الركن خلف الجدار . هجم البيض على السود . اطبقوا عليهم . تدحرج الزعيم في الركن . فمات قرب الجدار واقام البيض حفل الانتصار .

**تدخل مياسة وهي ترقص يتحول المكان الى بلاط للرابع فوق المرتفع والثلاثة الحاشية .**

**الرابع :** علي بالدنان المعتقة . اين الدنان ؟

**الاول :** « **ينادي** » الدنان المعتقة

**الثاني :** الدنان المعتقة « ينادي بدوره »



**الثالث** : الدنان في المخبأ بين القلل

**الرابع** : هاتها واسني الى ان يطلع الصباح « موسيقى »
يا اجـواق العالم اطربوني .

**تتصاعد من التسجيل موسيقى راقصة . مياسة ترقص فتهتز الاعناق مشرئبة في تاوهات ياتي الثالث بجرة من تراب وكؤوس صنعت من تراب . يقدم الجرة والكؤوس الى مياسة . تفوزع الاقداح . وتصب مافي الجرة ـــفراع الرابع يرفع القـدح على الطريقة الرومانيـة**

**الرابع** : نخب النصر يا ســادة .

**يرفع الجميع الاقداح يصبونها في الحناجر . الاول كشاعر البلاط يصف الحفل**

**الاول** : الرخ تعانق الــرخ .
العيون سكرى
الاصداف عطشى
تعاقر الرخ

**الرابع يأمر مياسة بأن ترقص بخلاعة**

**الرابع** : ارقصي يا فاتنة « يخاطب الاول » يا شاعر .. يا شاعر صف لي عيون الفاتنة .

**الاول** : عيونها سحر
تخلق في القلب الرعشات
من عينيها سالت النجوم
سالت الساريات خلف السحاب
سالت نفسي
سال نَفَسي
سالت خفقات قلبي
سالت الانـا
سالت الزفرات
فردت عيناها الطـرف
وذابت كل التساؤلات
من عينيها سـالت الظباء
ففرت مختبئات

**الجميع** : الله .. الله في عينيها ذابت كل التساؤلات ..

**تلعب الخمرة بالرؤوس . فيتسابق الكل الى مياسة ليعلق لها ماجاء به من الدريهمات لكن هذه الدريهمات تحولت الى صحف ومجلات تكسي مياسة من الرأس الى اخمص القدمين تنتقل مياسة بخلاعة وسط الجمع والسعادة تغمرها**

**مياسة** : استطيع الان ان اشتري مركبة اصعد بها نحو المريخ . استطيع ان اشتري تاجا من الماس اعلقه في مفرقي . استطيع ان ابني حصنا من الفولاذ . استطيع .. استطيع .. ولا استطيع ان اخرج « تصرخ » الورق منا صار ترابا . ماذا اشتري بالتراب ؟ اناكل الورق ؟

**الرابع** : « يضحك » تغوطي في الخلاء ينفع الورق .

**مياسة** : « في هستيريا » سأشتري المجوهرات . سأشتري سيارة سأشتري مشنقة اضع فيها هذه الاعناق « وتشير الى الاعناق الاربعة » « تمزق الصحف تفحص رقابهم كمجنونة تصرخ تقذف باوراق الصحف تدور .. تدور . » معبودتي امنيتي . اعبدك .. اعبدك ...

**تطوف الخشبة يطوف الاربعة حولها مشدوهين يشدونها . تنتفض تبصق على الوجوه تصرخ في الوجوه . يسقط من السقف قليل من التراب «صمت» ينظرون حولهم في دهشة وخوف . يتكرر سقوط التراب ويتكرر الخوف والصمت وفي لحظة يتعانق الجميع . ماعدا الاول الذي اذهله التوقف وصار يصرخ ويجري بلا هدف**

**الاول** : لا اريد ان اموت . أريد الحياة لا اريد ان ينطفىء شمعي في هذا السكون . أريد الحيـاة .. لا اريد ن اموت

**مياسة** : ستموت عصا تنخرها السـوس .

**الثاني** : ستموت لا كما يموت الحي .

**الثالث** : دون صدى تموت . دون نائحات تموت .. ستموت !
« يتجه الجميع الى الرجل الرابع »

**الجميع** : هل تستطيع حمايتنا ؟

**لرابع** : لا استطيع حماية نفسي ... **انا في المزاد !**

**مياسة** : ومن يستطيع ؟

**الجميع** : التراب لا ينقذ التـراب
التـراب سـكون
ينعق البـوم
ويعم الخـراب

**في هذه اللحظة يتساقط التراب بكثرة فتفر مياسة الى الداخل وهي تولول**

**مياسة** : ويلي .. ويلي . لقد ضاع كل شيء . انني انتحر في سكون . ويلي لقد ضاع كل شيء .

**تختفي مياسة في الداخل . الجماعة تتجه نحو الجدار لتحتمي به .**

**الثلاثة** : « الاول والثاني والثالث » نريد ن نعيش .. نريد ان نعيش . لنبني الدار .

**الرابع** : الجدار .. الجدار .. سيزول الخطر .

**تنطفيء الانارة على هذا المشهد وسط الغبار ويسدل الستار على هذه اللوحة .**

## اللوحـة الثانية
## « الجـــوع »

**موسيقى حزينة تنبعث من التسجيل .. تتصاعد الانارة باهتة . الستارة ترفع على الاشخاص الخمسة وهم يتحركون على الخشبة في شكل فوضوي . وجوههم صفراء غبراء مياسة تقف على الرؤوس وهي تولول وتصرخ .**

**مياسة** : نفد المساء . نفدت المؤونة . العفن والظلام . عيوني تقيحت . اجفاني تساقطت . ترهـل جسمي . اريد ان اتنفس الهـواء . لا هـواء اريد النور . لا نور . ويلي . ويلي من نفسي . النور .. النور . « وتبقى تصرخ هكذا »

**الاول** : عربتي تجرها كلاب مسعورة تفقىء الاعين . تبقر البطون . عطشى . عطشى .. نباحها سكون . وانيابها رماد . بطني غارت من الانتظار . غارت بطني . حروب طاحنة في الامعاء . ماء .. مـاء .. مـاء ..

**الثاني** : ابلل حلقي بالعرق . قطرة ماء تسقي الامعاء .. ما .. ماء .. مـاء .

**الثالث** : موسيقى صاخبة تصعد من الحلقوم . تقترب من الحنجرة . سكتوها . تتفجر الامعاء . ماء . .. مـاء .. مـاء

**الرابع** : طال الانتظار .. والكلام يأكله الصـراخ . ستنزل سلسلة من السماء . لترفع الاعناق .

ستنزل مائدة لتملأ الاشداق . الصـــراخ . الصراخ .. ماذا يجدي الصراخ ؟

**يوجه الرابع هذا الحوار الاخير الى الاربعة . فلا يلتفت اليه احد . الكل في صراع مع نفسه .**

**الثالث :** اشباح صفراء تتحرك على الجدار . شهب مـــن نار تبعث على الجدار . النار .. النار ارفعوا الاستار تنزل الامطار تخضر الدار تبلل الشعر بالامطار . ارفعوا عنا الاستار . تدق الطبـول يتعالى الشرر . نرى الغمام . يرقص الحمام ..

**الثاني :** الاسنان تلوك الاسنان . والبطن في انتظـار . مات اللسان بين الاسنان . من كثرة الانتظار . ما .. مـاء ابلل الاشداق

**الاول :** اسمع ازيز النحل فوق الاحـداق .

**مياسة :** الساق تبكي التصاقها بالساق . والاحـــداق تنظر في الاحداق

**بعد هذه الصرعات تتصاعد من التسـجيل موسيقى شهوائية . تصمت الجماعة تتجه مياسة الى الرابع ..**

**مياسة :** ماذا نأكل ؟ « صمت » نفد كل شيء . مـــادا نأكل ؟ « صمت »

**الاول :** « للرابع ايضا » ماذا نأكل ؟

**الرابع :** كـل الصمت

**الثاني :** « يتلوى من الالم وهو يخاطب الرابع » امعائي تقطعت . تدور في الفراغ . ماذا آكل ؟

**الرابع :** زم الشفاه وتشبع .

**تصمت الجماعة لحظة ثم تنطلق فجأة تغني .**

**الجماعة :** الماء نفـــد
نفـد الطعام
الصـبر نفـد
جاء الظلام
نفـد الكلام
رغم الظـلام
نفـد الاكل
اكلنـا الكـلام

**توقف الجماعة . تنظر في كل اتجاه . الرابع على المرتفع ينادي**

**الرابع :** سآكل فأرا !

**الجماعة تدور به وهي تتساءل . ماعدا مياسة**

**الجماعة :** اين هو ؟ اين هو ؟

**الرابع :** ترصده في كل مكان . الدار لا تخلو من فئران .

**مياسة :** اخاف من الفـأر .

**الرابع :** جبانة . لن تنتحري .. ستأكلين . وستتلذذين

**مياسة :** جبانة ؟

**الرابع :** نعم في الحر والقر جبانـة

**مياسة :** « للثاني » يسبني وانت صامت لا تتحرك

**الثاني :** « للرابع » اذا لم تتعلم الصمت لطخت فمـــك بالتـــراب .

**الرابع :** « يضحك » الجوع جعل منك شخصا آخر .

**الثاني :** سآكل ذراعك .

**الرابع :** سأشطبك* واجعل قدميك تمسح التـــراب . يا حثالة .

**الثاني :** لم ولن تستطيع ان تزيل قشـرة انفك يـــا صعلوك .

**الرابع :** ماذا تقول ؟

**الثاني :** ما سمعت والباقي اكثر .

**وهنا يتشابك الرابع والثاني . فيقع عراك عنيف مياسة تضحك لان المشهد حقق غرورها . الاول والثاني يحاولان الفصل بينهما .**

**الاول :** الوقت لا يسمح بالشجار .

**الثالث :** كونا متعاونين .

**مياسة تذهب الى الثاني وتضع يدها على كتفيه كطفل انتصر في معركة .**

**مياسة :** كنت رائعا في توجيه اللكمات .

**الثاني :** لو لم يفصلا بيننا للقنته درسا لن ينســاه ابـدا « الرابع ينتفض غاضبا »

**الرابع :** « لمياسة » هاد للنعاج قـرون .

**الثاني :** اذا لم تصمت كممت فمك .

**الرابع :** الفم المكمم لا يخرج سوى اللعاب . ولعابي شرر سأقذف به في وجهك خذ ..

**« ويبصق على وجه الثاني فيصفعه هـذا الاخير وتبدأ المعركة من جديد ») .**

**الرابع :** « وهو يمسك بالثاني » حركك مركوبك . اليس لها يـد تحركها . اليس لها فم يطلق الشرر .. مال المركوب وصراخ الراكب . خذ لم تـــذق مثلها من زمان ..

**ويصفعه صفعة مدوية . مياسة تضحـك . الاول والثالث يحاولان الفصل بينهما .**

**الاول :** ان ازمتنا خانقة .. الجوع الجوع يقطع الامعاء .

**الثالث :** ما اتانا عراكا بخبز وماء . الجوع يطعننـــا يلوكنا . فكرا في الازمة كفاكما تطاحنا .

**الثاني يوجه الخطاب الى الاول والثالث . وفي نهاية كلامه يتوجه الى الرابع**

**الثاني :** « للاثنين » أفي هذا الجو المشحون نفكـــر ؟ « للرابع » لا يرى ما فوق الارنبة كيف يفكر ؟

**الرابع :** لقد نفد صبري .

**الثاني :** وماذا انت فاعل ؟

**الرابع :** سأمزق الراس بهذه العصا . خـذ

**ويقذف بعصا نحو الثاني فتصيبه في راسه . ثم يسقط الثاني على الارض يتلوى ..**

* شطبه . اي جعله شرائح

**الثاني :** فعلتها يا ابن .. الـ ..

**وتموت في فمه الكلمات ثم يستيقظ نصف استيقاظه وهو يهذي ..**

ابني .. ابني بقى وحيدا بعد الشوارع . بعد الطرقات . ابني « فتخنقه العبرات »

**الاول :** أفي مثل هذا الوقت تفكر في ابنك ؟

**مياسة :** قم لتأخذ الثأر من غريمك .

**الرابع :** ستبقين وحيدة .

**مياسة :** سآخذ لـه الثأر بنفسي

**الرابع :** جبانة .. جبانة .

**مياسة تبكي وتتجه الى الثاني المنبطح على الارض يحاول ان يقوم لكنه لايستطيع**

**الثاني :** لن يؤدبه غيري . سأريه من اين يبول السمك . سأمزق شرايينه سأقوم سأقوم .. « يحـاول القيام لكنه يسقط على الارض »

**الثالث :** ما هذه البقع الحمـراء ؟

**الاول :** الدم ينزف من الدماغ .

**مياسة :** الدم .. الدم .. ويلي . فعلتها يا ابن الـ ..

**الثاني :** « يقاطعها » ابني يصطدم بالجدار .. يطلـب الفراش . يسقط في الوحل . وحيدا وسـط الغاب تتلقفه الضباع . تنهشه الكلاب المسعورة ابني . ابني . الجوع .. العطش .. قطرة ماء ابلل بها الشفتين . اتنفس الزفرات آخ .. خذ .. اختنق .. « يسقط رأسه علـى الاكتاف . وتموت الكلمات على الشـفتين . يفحصه الاول فيجده قد فارق الحياة » .

**الاول :** توقف نبضه فـارق الحياة .

**مياسة :** مـات ؟

**الثالث :** مـات ؟

**مياسة :** ويلي مات دون ان يرى الحياة .

**يقف الاول والثالث ومياسة تتقدمهما عيونهم غضبى يتطاير الشرر يتجهون كتلة واحدة نحـو الرابـع يريدون خنقه . يذهب الرابع هنا وهناك فارا مـن المجموعة تتبعه في كل اتجاه وفي لحظة حرجة يلتفت الرابع الى جهة فيلفت انظار المجموعة .**

**الرابع :** « مشيرا الى ركن من اركان الخشبة » انه هناك يختال يتهادى بين الشقوق . انظروا . .انظروا .. صيد سمين . لا تتركوا الفرصة تضيع . سنأكل اللحـم .

**يلتفت الثلاثة الى المكان الذي اشار اليه الرابع. يوزع الرابع المهام على ثلاثة . يضع كل منهم في ركن كي يطوقوا المكان الذيظهر فيه الفار**

« للاول » قف هناك لا تتحرك . لا تدعه يفلت من قبضتك « لمياسة » ضيقي عليه الخنـاق بالقباقب . « للثالث » قف هناك حتى لايهرب الى الداخل وانا سأقف في الخلف للاحتيـاط

« تبدأ المعركة بين الفأر والثلاثة »

**الاول :** انفلت الى ذاك الركن . « يتجه الجميع الى حيث اشار الاول »

**الثالث :** لن يفلت هذه المرة « يصرخ » مسكت بالذيـل مسكت بالذنب « يصرخ » انفلت من قبضتي .

**الرابع :** جبان حتى في اصطياد الفئران .

**الاول :** مسكته . قبضته . « يضحك » « يصـرخ » اسنانه تقضم اصابعي النجدة .. النجدة . ادركوني .. « يتجه الجميع نحو الاول »

**الجميع :** حصل ، واخيرا وقع في الفخ .

**الرابع :** هشم الرأس . اخمد انفاسه . بقبضة مـن يديم .

**تنبعث زغردات من كل جانب . الاول يأخذ الفار في يده ويطوف به الخشبة**

**الاول :** سآكل اللحم .

**الثالث :** سأمص العظم .

**مياسة :** سأحتفظ بالرأس ففي رأسه حكمة . « **تدخل** الى الداخل وهي **تردد هذا الحوار** »

**الرابع :** « لمياسة » عود الثقـاب وبعض الاخشـاب اشتهيت الشواء « **تعود مياسة وهي تجـر** أذيالها يتعلق بها **الجميع** »

**مياسة :** نفد كل شيء حتى **عود** الثقاب سنأكله نيئـا

**الاول :** اليس هناك ملح ؟

**مياسة :** نفـد !

**الرابع :** سيكون لذيذا على كل حال حتى وان كان نيئا . من سيتولى عملية السلخ .

**الثالث :** ومن غيرك احق بها ؟

**الرابع :** اريد ان تساعدني مياسة

**مياسة :** اخاف من منظر الفأر .

**الرابع :** لن يأكلك . ستأكلينه ؟ ام ستتبرعين بنصيبك ؟

**مياسة :** لست متهورة الى هذا الحد .

**ثم تلتفت فترى جثة الثاني ممددة على الارض تتجه اليه تبكي .**

ليتك كنت حيا لاعطيك نصيبي . انـك باردا كالثلج . جامد كالحجر الا تتحرك ؟ «تبكي»

**الرابع :** لن يعيده البكاء . غطيه باللحاف الى ان نضعه في مثواه الاخير .

**الجميع :** اين ستوضع رفاته ؟ اين سيكون مقره الاخير ؟

**الرابع :** هنا بين هذه الجدران .

**الاول :** ليت لنا فؤوسا .

**الرابع :** سننبش الارض بالاظافر حتى تكون حفرة . ونضع فيها الجثة . ما رأيكم ؟

**مياسة :** لن اترم جمال اظافري يضيع في التراب .

**الثالث :** الارض صلبة . تتحطم اقوى الفؤوس علـى صلابتها .

**الرابع** : طال الزمان وطالت الاظافر . سأحاول « ثم ينحني ينبش الارض بعصبية . يتبعه الاول ثم مياسة . عملية حفر يائسة . العرق يتصبب من الجباه . يقف الرابع عن الحفر فجـأة » الفأر .. الغذاء . ستعفنه الرطوبة . الى الاكل يا رجال .. الى الاكل يا رجال « يتجه الرابع الى المكان الذي وضع فيه الفأر تتبعه المجموعة من التسجيل يتصاعد مواء القطط فيتحول المشهد الى مشهد ايمائي . الانسان يزاحم القطط في صيدها الثمين . عملية جذب واخذ بين الاربعة والقطط الوهمية . في كـل اتجاه يسيرون يجذبون . مواء القطط يزداد . واحيانا يتغلبون عليها ويأخـذون في تنتيش اللحـم » .

**الاول** : لم اكن اتوقع ان لحمه لذيذ بهذا الشكل .

**مياسة** : كنت اراه واصرخ . واليوم ما اطيب لحمه .

**الرابع** : الجوع امهر الطباخين .

**الثالث يتوقف عن الاكل ويتجه الى الثلاثة .**

**الثالث** : الطعام انساكم الجثة .. الجثة تصرخ تريـد الدافن .

**الرابع** : « وهو يأكل » ستدفن سنواريها التراب .

**الثالث** : متى ؟ كيف ؟ الاظافر تكسرت . الارض قدت من جديد . لا نار . لاحطب تحرق به الجثة . كيف تدفن ونحن ما نحن ؟

**تتوقف مياسة عن الاكل وتتجه الى الثالث .**

**مياسة** : انكم لن تستطيعوا دفنه .

**الثالث** : لمـاذا ؟

**مياسة** : لان روحه ما تزال تطوف في ارجاء الـدار « ثم تضم الجثة اليها »

**الاول** : « وهو ينهش اللحم » انه افضل من لحم الفأر على كل حـال .

**مياسة** : « تترك الجثة وتتجه الى الاول » ماذا تقول ؟

**الاول** : اقول افضل من لحم الفأر .

**مياسة** : وضح مقصودك .

**الاول** : انا في حاجة الى طعام واجهل المصير . اتفهمين؟

**مياسة** : تنوي اكله اذن .

**الاول** : ولم لا وجسمي فقد قواه من زمان .

**مياسة** : « اتسمع ما يقول » ؟

**الرابع** : واذا لم نجد مكانا للدفن . ماذا سنفعل ؟

**مياسة** : معي اذن في الراي .

**الرابع** : هل عندك راي احسن منه ؟ « تتركه مياسـة وتتجه الى الثالث »

**مياسة** : وانت مالك صامتا ؟

**الثالث** : اعجبني رايهما « مياسة تنتفض غاضبة وتصرخ في الوجوه »

**مياسة** : لن ادعكم تفعلون . سيدفن بالنائحات .لحمه حرام حتى على الغربان لا زال الامل امامنا . وهذه السحابة لا تلبث ان تزول . لن ادعكـم تفعلون .. لن ادعكم تفعلون .. اتسمعون ؟

**الثالث** : « يمسكها » وادي الهموم قاتم كالقار . بـارد كالحجر

**الرابع** : اتركها تصرخ كالبوم في وادي الهموم .

**مياسة** : « تنتفض غاضبة وهي تشير الى الرابع » لماذا لم تحاكموا المجرم ؟ انه يتهادى يختال وانتما تنظـران .

**الثالث** : لو كان هناك لحوكم . لكنه هنا وهنا لا يسود سوى قانون الغاب .

**الاول** : لقد مات . اصبح نكرة من النكرات . لا نستطيع دفنه . لا نستطيع حمله على الاعنـاق . لا نستطيع احراقه . بل نستطيع اكله بالاشداق الشياه لا يؤلها السلخ ما دامت مضرجة بالدماء لافظة الانفاس .

**مياسة** : ابلغ بكما اليأس الى هذا الحد . المجرم يختال ولا احد يطالب بالدم سأمزق رقبته بهـذه الاظافـر .

**ترمي مياسة على الرابع تريد خنقه فيقبضها كالقطة تموء في احضانه**

**الرابع** : بدات الارانب تبصق في وجه الصياد . الحمامة شاركت في مظاهرة ضد النور . اذا لم تصمتي وتضعي على فمك ـ الحقتك بصاحبك .
« ويقذف بها على الارض تسقط على الجثة وهي تبكي . يتجه اليها الاول »

**الاول** : نفد كل شيء ولم يبق امامنا سـوى الانتحار . لم لا نمدد اعمارنا ولو لفترة ونموت ؟

**مياسة** : « تخاطبه غاضبة » اضربوا الوجوه بالمطـارق لتهشموا المرايا ويفتح الطريق .

**الثالث يتجه الى الرابع يطلب منه ان يصف له وجهه**

**الثالث** : لم ار وجهي من زمان . صفه لي .

**الرابع** : طالت لحيته . غارت وجنتاه . وعيناه جاحظتان كابريق العجائز .

**الثالث** : لا اصدق .. لا اصدق « يتجه الى الاول » هل اصف لك وجهك ؟

**الاول** : لمـاذا ؟

**الثالث** : اريد !!!

**الاول** : تكلم .

**الثالث** : طالت لحيته غارت وجنتاه . وعيناه جاحظتان كابريق العجائز .

**الاول** : انك تسخر مني .

**الثلث** : هكذا قـال ..

مياسة تلتفت الى الجميع وهي غاضبة تتفجر الكلمات من فمها كالبركان .

**مياسة :** الجثة . ماذا تفعل بهذه الجثة ؟

**الرابع :** احملوها الى الداخل .

الاول والثالث يحملان الجثة . مياسة تتبعها من الخلف . فيدخل الجميع الى الداخل . ويبقى الرابع وحده . يدور .. يخاطب ضميره

**الرابع :** الدار مطبقة لا خروج للانفاس . ولا دخول للنور . نريد خشبا لا خشب . نريد حبالا لا حبال نريد لا شيء الوسائل منعدمة في هذه الدار .. « يدور يدق الجدار يصرخ » نحن في ضياع . في موكب جنائزي . خلفه الاجراس امامه الاجراس . طنينها سكون . وسكونها رنين الاجراس . « يتجه الى الشق ويصرخ بأعلى صوته » يا من هناك . يا من يمشي فوق النور ولا يرى النور . افتح الطريق لار النور مللت الضياع . مللت الانتظار . مللت نفسي . مللت الجدار خلف الجدار . لا احد يتكلم . الصمت الصمت في كل مكان .

ينبعث من التسجيل صوت . هو صوت ضمير الرابع يسير الرابع في كل اتجاه يصرخ .. يتاوه .. يجري والصوت يلاحقه .

**الضمير :** من انت . انسيت . كنت ترم النسيان طريق الخلاص . جفت المآقي من الدموع وهي تأكل الخوف . انتظر ومن معك ينتظر نحن نرى كل ما يجري خلف هذا الانتظار . سترى وسيرى العالم . سنشاهد ويشاهد العالم مصير كل اناني يعمل في الخفاء . خلفه حصار وامامه اعصار . اعصار كتل من البشر .تريد الخلاص وتعاف الانتظار سلكت طريق الشوق، وسلك طريقا معبدة بجماجم الاشرار ، انك انت وانه هو ، وليس سوى الخلاص هوى الخلاص .

يقف الرابع لحظة صامتا ، ثم يتحول صمته الى ضحك هستري . يدخل الاثنان وكانهما يحملان نعشا . والمراة خلفهما تقذف بالتهائم . يقف الرابع فوق مرتفع ينادي للصلاة على الجنازة

**الرابع :** الصلاة على الجنازة يرحمكم الله .. الصلاة على الجنازة يرحمكم الله .

الثلاثة لايعبئون به يسيرون بخطى عسكرية وهم يرددو .

**الثلاثة :** اللهم اسق عبادك وبهيمتك وانشر رحمتك واحيي عبدك الميت ـ اللهم اسق عبادك وبهيمتك وانشر رحمتك واحيي عبدك الميت* .

يكررون هذا الحوار وهم يطوفون الخشبة .. الرابع لازال ينادي للصلاة .

**الرابع :** الصلاة على الجنازة يرحمكم الله .. «تكرار »

**الثلاثة :** اللهم اسق عبادك وبهيمتك وانشر رحمتك واحيي عبدك الميت « تكرار »

**الرابع :** الصلاة على الجنازة يرحمكم الله .. « تكرار »

يقذف الاثنان بالميت الوهمي في وجه المتفرجين يقف الاثنان في صف واحد والرابع خلفهما حيث يكونون مثلثا . يرفع الجميع الاكف في صمت ويبقون بلا حراك الى ان يتحرك الجمهور بالتصفيق او الصراخ المهم ان يتحرك كل هذا والمراة تقذف بالتهائم هنا وهناك وعلى الجمهور ايضا .

**الجميع :** وما محرك الاموات . صرخة مكتومة جاءت من هناك . ما تحرك الاموات . امتلأت المناديل في ايدي السيدات وما تحرك الاموات ذرفت الدموع .

**الاول :** « وهو لا يزال يواجه الجمهور » اريد تفاحة مبللة بالعرق .

**الرابع :** « وهو يخاطب الجمهور ايضا » صبرك .. صبرك ..

**الثالث :** « وهو يخاطب الجمهور » نريد .. لا نريد الدموع .

**الرابع :** « وهو يواجه الجمهور » صبرك .. صبرك يا اخي .

**مياسة :** « تصرخ » الجوع .. الجوع ..

يلتفت اليها الاول والثالث التفاتة شهوانية . مياسة تنظر اليهما بإغراء وهي تنزع الثياب تسير بخطى متثاقلة الى الداخل والاثنان يتبعانها

**الرابع :** تكلم الجوع . ونفد صبر الجائع . يقذف الاثنان من الداخل ككوة ترجرجت في الملعب . « وهما يصرخان »

**الاثنان :** الجوع هدم الضلوع ، انسانا الادبار ، الجوع استدر الدموع ، جفت الامطار الجوع هدانا ليسوع ، ماتت الافكار .

اثناء هذا الحوار يدخل الرابع الى الداخل وعند الاقتراب من نهايته يعود وفي يده رجل انسان . مياسة تبتعد تنظر اليه في شره . الاثنان يتبعانه وعيونهما حاحظة لمنظر اللحم . الرابع يطوف الخشبة

**الرابع :** الانسان يأكل الانسان عم النسيان والانسان يأكل الانسان .

يكرر هذا الحوار وهو يطوف الخشبة .الثلاثة يركضون خلفه ويدخل الرابع الى الداخل وتتبعه المجموعة تبقى الخشبة خالية يتصاعد من التسجيل صوت ذئب يعوي .. تتلوه اصوات ذئاب اخرى يتصاعد العواء . يخرج الرابع وهو يحمل عظمي الفخذ والساق . الثلاثة يتبعونه كالقطط .

* دعاء يقال عند الخروج للاستسقاء .

أكل اللحم مص العظم . وعم النسيان والانسان يأكل الانسـان .

**يدخل فتدخل الجماعة خلفه يخرج الرابع على موسيقى هادئة وهو يتجشأ . ينظف الخشبة يرتب الاثاث . كانه يهيء لحفلة سمر . الثلاثة يبقون في الداخل .**

**الرابع :** « مع نفسه » سنحيي حفلة سمر لضيوفنـا الكرام « يدخل الثالث متبرجزا » تفضل سيدي « يأخذ منه الرابع المعطف ليعلقه على المشجب. ثم تدخل مياسة يقبل الرابع يدها » تفضـلي سيدتي « يدخل الاول كما دخـل الثالث » تفضل سيدي « الرابع ينادي » اغلقوا الابواب « يلتفت الى الثلاثة » رقصة الزفة يا سـادة « ينادي بأعلى صوته » الضوء الاخضر . الضوء الاحمر . لباس قاتـم لعرائس الغـاب . الاجسام امام الاجسام . « موسيقى هادئـة رقصة العناق » « يتبادل الثـلاثة مياسـة في أدب »

**الاول :** « لمياسة » تفضلي سيدتي «مياسة تراقصه »

**الثالث :** « لمياسة » هلا تكرمت سيدتي «مياسة تراقصه»

**الرابع :** « لمياسة » يكون لي الشرف اذا تفضلت سيدتي « مياسه ترقص معه » ما اسم الغزالة ؟

**مياسة :** مياسة .

**الرابع :** اتحبين الصيد ؟

**مياسة :** اذا كان صعبا .

**الرابع :** اتحبين الاطفـال ؟

**مياسة :** اذا كانوا في ســن الشـيوخ .

**الرابع :** ماذا تطلبين ؟

**في هذه اللحظة تطفأ الانارة . وتعم الظلمة الخشبة.**

**مياسة :** سيارة بدون سائق .

**الاربعة :** ما هذه الظلمة . الظلام .. الظلام .. ســد الشق بالاقدام ما هذا الظلام ؟

**الاول :** انه الليـل

**الثالث :** انها الاقدام تسير فوق الشق . سد الشـق .. الظلام .. الظلام .. يسيرون في كل اتجاه والظلام يعم الخشبة اجراس السقائين تكثـر وتكثر حتى يعم رنينها الخشبة والصالة معـا يغلق الستار على هذا المشهد .

نهاية اللوحة الثانية

**ـ اللوحة الثالثة ـ**

**« الطاعـون »**

**انارة سوداء . الاربعة نيام . صفير الرياح . حوار العجول . نهيـق الحمير . اصـوات محركـات السيارات . الاربعة في حلم مرعب . تقوم مياسـة تمشي بتثاقل وتجري مرة اخرى .تدور في الخشبة والثلاثة نيام**

**مياسة :** اريد ان أرى العالم . اريد ان ارى كل ركـن فيه « تقف تجاه الجمهور وهي تشير » ما هذه الساحة الخالية من الجدران المفروشة بالجماجم وما ذاك الطفل الذي يجري تحت المطر ؟ انـه يجري .. يجري .. تقطعت انفاسه وقـف يرشق المطر . جفت اطرافه تساقطت حـروفا حمراء . انه يبكي .. يبكي

**تتنحى مياسة ناحية وهي تبكي بكاء مكتوما تصمت تتمدد على الارض الثالث يقف وهو يتثاءب . تسمع من التسجيل نقرات عصا تقترب كلما اقترب من الجمهور .**

**الثالث :** « تجاه الجمهور » انه ينقر بعكازته الصخـور يدفع الذباب الى الخلف . يغوص في الوحـل يتعثر .. رجلاه ما عادت تحملانه . تـدحرج رأسه في اصباغ ارجوانية انه يغوص في الوحل.

**يتنحي ناحية ويقف كالصنم . الاول يتحسس الارض كانه يبحث عـن شيء ضاع له . يقف يسرح بصره في كل اتجاه**

**الاول :** « تجاه الجمهور » ما هذه العجوز الشـمطاء ؟ انها تخطب في جمع من النساء يا ويلي طالت لحاهن . بصقت في التراب . هزت النساء الرؤوس وسرت نحو الهضاب . انها تجمع الاوراق . بلاغة حمار ومنطق ثعلب . صارت خلف النساء تتخطى لحاهن

**يقف في مكانه كانه صنم يقوم الرابع يقف في مكانه تسمع من التسجيل تراتيل كنيسة .**

**الرابع :** ذئاب في مسوح الرهبان . ذئـاب بـرؤوس التماسيح . ذئاب يرقصون مع النعاج في تثاؤب وفي الجنوب طيور حمراء .. بيضاء تمسـح اللعاب . اجسام ضامرة رؤوسها ترقص في مهب الريح . يشيرون الى السماء واقدامهم تغوص في الدماء . ماتت الكلمات على الشفاه . ماتت الكلمات ..

**يبقى مكانه جامدا . يعود الصفير . ويعود الصخب**
**يسقط مكانه جامدا . يعود الصفير . ويعود الصخب**

**مياسة :** « تستيقظ وهي تصرخ » زالت الاقدام عـن الشق وانبعث الضوء .

**الرابع** « يستيقظ وهو يشم » اشم رائحة كريهة تأتي من الداخل

**مياسة :** « تأتي بحركة الشم » نعم رائحة كريهة .

**الثالث :** « يأتي بحركة الشم وهو يسير نحو الداخل » انها تقترب « يطل في الداخل يعود وهو يجري صارخا » هناك .. هناك .. تقيحت الجثـة

وقذفت بدود اصفر .

**مياسة :** ماذا تقول ؟ دود اصفر ؟ « تذهب الى الداخل ثم تعود وهي تولول » الدود اسود . انـــــه يتحرك . نحونا يتكاثر له ملاقط العقرب وجلد الثعبان .

**الرابع :** ضعوا الاثقال خلف الباب . احكموه بالمزلاج .

**يتجه الكل الى الباب يريدون اغلاقه فيخرج الاول من الجماعة وهو يصرخ .**

**الاول :** انه يبرز من تحت الجدر انه يتقدم نحونا .. النجدة .. النجدة .

**يتجه الاربعة في كل اتجاه لكن الدود لهم بالمرصاد يصعدون الى مرتفع وهم يصرخون**

**الثالث :** انه يتكاثر يزحف نحو الجنوب

**الاول :** انه يزحف نحو الشمال .

**مياسة :** في كل مكان امتلأت الدار يا ويلي سأكون طعما للديدان .

**الرابع :** الصمود . الصمود الجوع سيقتل الدود

**الاول :** لا فؤوس . لا مطارق . حتى الموسى صدئت .

**الثالث :** النجدة .. النجدة اظافري تآكلت .. النجدة النجدة .

**الرابع :** الصمود . الصمود .

**وهنا يكون الاربعة فوق المرتفع كتلة واحدة وهـم يصرخون .**

**الاربعة :** الارجل يمتصها الدود . اكل الاصابع .. امتد الى الساق .. آه آه .. الالم حاد .. الساق تآكلت .. تاكلت .. تاكلت .. تاكـ .. .

**تموت الكلمات ينهار الاربعة .. يسمع انفجـــــار تتبعه صيحات اطفال .. وتطفأ الانارة على هذا المشهد وتنتهي المسرحية .**

**ـ مراكش ـ**

# نهر الورد الحزين تلك صورتها

مسلم الجابري

ما من احد منكم شاهد غيمة عشق تنتحب ،
وتسأل عن ماء ؟

غزاي / وردة لعيون البعثية ليلى

من اراد الكتابة – عن غزاي في مجموعة أولى – ان تكون حكماً نقديا أو تقييما ، فانها لا تكون كذلك ، فهو موهبة متدفقة واظن انها ستوالي تدفقها وحركتها دون ان تسمح بتقييدها في احكام او تقييمات نهائيــة ذات اطر صارمة ٠

فلتكن الكتابة عنه – اذن – مجرد انطباعات عفوية يحسها القارئ للوهلة الاولى ، ثم يعيدها الى ملاحظات اذا شاء كتابتها ، وارى ان ذلك هو الطريق السليم عندما يجاد كتاب يراد منه ان يقف ناقدا لموهبة مثل موهبــة ( غزاي ) التي لم تستكمل عطاءها ولم تدن ثمارها بعد ، ومن يقرأ ( غزاي ) يستهويه اللعب – مع طفل قــروي – وكل طفل في القرية شاعر – يأخذ بيده الى عالم طفولي ، ويظل يعدو به أشواطاً بعيدة فاذا ارهقه بالعدو أوقفه في ظل صفصافة نحيل ، او اراحه على عشب ساقية ناثرا على وجهه ويديه رذاذا من فراتها ، ثم يتركــه هنالك ليلتقط انفاسه ، ويتوارى طويلا بين اقواس خضراء من ســعف النخيل مثيرا للعصافير والطير من اعشاشها ثم يعود اليه ، حاملاوردة او غصنا من الصفصاف اوجثة عصفور محترقة ، ويظل هكذا في مستوى المفاجأة عندما يتوارى في الشوط ويعود من جديد ٠

ذلك الطفل القروي العابث يعز عليه ان ينفض يديه مــن اللعب ، الا ان الميدان تغير والغايــة اختفت ويصر الشاعر – الطفل الذي يسكنه ان يبقى متشبثا باللعب حتى لو كانت اللعبة كبيرة ، ذلك هو شاعر المجموعــة الاولى : ( وردة لعيون البعثية ليلى ) لا يمكن ان اتصوره الا طفلا يذكرنا بفردوس الطفولة الضائــع وهمومها التــي اصبحت الان كبيرة ٠

اني لا اسمي ما كتبه غزاي شعرا سياسيا فقد عودنا الشعر السياسي على مذاق مألوف ورنين رتيب ، ولكنني أراه – الشاعر – ذا تجربة سياسية يتعامل معهـا ببراءة شاعر ، فهو شاعر بالدرجة الاولى قادر ان يجعل القارئ ان يتحسسه دون ان ينظر في تجربته ، انه يضعنا امام جمال فني خاص مرتفع عن ابتذال التجربة زائغا باصرار عن الوقوع في شرك جزئيات الواقع وتفاصيله ٠

ان قارئ اراغوان ، ومایاكوفسكي ونيرودا ٠٠ قد تطالعه الوردةوالنهر ، والغابة وعينا الحبيبة ،في مستوى غاية في الفنية والجمالية قد يشدهه عن كون تلك الصورة مشحونة بالمعنى السياسي او الوطني والانساني العظيم٠

خيوط هذه المزاوجة تبدو بوضوح في شعر غزاي رغم تعثره واخفاقه احيانا في بناء علاقة ناجحة جماليا وفنيا بين تناولــه الفني وبــين الاداة المعبرة عن تجربتــه ٠ فهو يكون رائعا في اتصاله بالطبيعة الى حــد التوحــد والانسجام بقوله :

جلست أنا وحبيبة قلبي
الى شجر التوت منفردين ،
ندبناه :
يا شجر التوت كن حكما بيننا ،
نرتضيك رفيقا يشاركنا ٠
محنة الحب والموت ،
قال :
قبلت ، فقلنا كل ما عندنا من هموم ،
وكانت عصافيره للاحاديث تصغى ٠

كتابه حزينة في دفتر الحب /٢٩ ص

ويمضي الى آخر القصيدة متغلغا في اغصان التوت واسراب العصافير ، والوان فراشات الحدائق ويظل مغتربا هنالك ( يوما او يومين ) باحثا عن محبوبته التي انكرتــه بعد ان همس لها من خــلال الاغصان ووصيف اجنحــة العصافير : اني احبك ، وهو بقدر مايتوق الى معانقة هذا العالم الذي يبنى منه جسرا الى حبيبته ، تنعطف عليــه الاشياء متعانقة ليتم الانسجام والتوازن :

« ياشجرة التوت ، ان الحدائق تشهد اني ركضت
وراء الفراشات يومين ،
ثم رجعت لمعبودتي
وهمست : احبك لكنها انكرتني ،
( هل الارض تنكر عشاقها ؟ )
فبكيت ، بكتني العصافير ، والعشب ، هذا الذي
تطاول في وجهها
وهي – قال الذين رأوها –
بكت مرتين »

ان هذا الالتحام بالعالم لم يواته في احيان كثيرة ، وقد يسبب هذا الاخفاق تشويها في صورة الشاعر عنــد

القارىء الذي ظل يتابع مؤشره الفني الذي يأخذ بـه الى رقي مستمر ، يقول في : ( اوراق من دفتر شخصي ) :

« العصافير تطرق بابي كل صباح ،
كل مساء .
تزرع بين ضلوعي غابة نار

اننا نرى في هذا المقطع ( ابوابا موصدة ) يطرقها العالم من الخارج باستمرار صباحا ومساءا وما تلبث علاقة الشاعر بما حوله ان تكون رمادا يفر متناثرا هاربا من يديه ، في ذلك اختلاف عن تلك المعانقة والامضاء باسرار الروح المتواجدة التي نراها في القصيدة السابقة .

تطرح المجموعة تجارب عديدة عاشها الشاعر على مستويات مختلفة ، كما انها تشير الى احداث ساهمت في اغناء عموم تجربة الشاعر ان المرأة — وهي التي يكتب عنها تجربة ورمزا لتجربة حيث يصعب الفصل بين هذين المستويين عنده — تغطي مساحة كبيرة في المجموعة وتعطيها جوا مواتيا وخاذا يشد الى المتابعة ويغري القارىء بمشاركة وجدانية غنية يقول عن المرأة :

قوس من السعف المتطاول
ينهض في الشرفات
وعند المداخل محبوبتي تتقدم نحو الثلاثين ،
لكنها اليوم تولد ،
تولد في كل عام
وفي كل عام احس غناء الصبايا
يبلل قلبي . » ص ٧

« يا امرأة تركت لي جراحا وملحا
وغابت بدون وداع .
كل الفصول تمر
وتبقين في الرأس ، في العين ،
في القلب ، شامخة
مثل عامل نفط يعانقه
فرح مدهش ، في الرميلة
أو مثل وجه العراق . ص ٣١

وهذه القصيدة التي اخذت منها هذا المقطع هي مثل على تداخل التجربتين عند الشاعر فهو يقول في مقاطعها الاولى :

الغيم في الليل يطرق بابك ،
يدخل غرفتك المستحمة بالضوء حتى الصباح ،
ويأخذ امطاره من قميصك ، ثم يروح ،
وتبقين وحدك نائمة في السرير الذي يسع اثنين ،
نائمة دون نوم ودون نعاس .

اننا عندما نقرأ هذا المقطع وما سبقه لا نشك في ان الشاعر يقصد تجربة مع امرأة ، الا انه يبادهنا بربطه تلك التجربة بمسألة اخرى لكي تتحول هذه المرأة صورة للوطن او رمزا لعامل فرحان فيحقول الرميلة .

وهو يدخل تجربة الوطن العربي الكبيرة ، متحسسا نسيج الدم والدموع ، على اديم الارض العربية ، حاملا قسطه من ألم التجربة ومرارتها ، متطلعا الى آمالها وبشائرها فهو يتعامل من خلالها مع الخلق الشعري برؤية شاملة ورحيبة :

بعثيون ، الوطن الكافر بالفرقة ،
يمنحنا في صبغ الليل سيوفا ،
ويقول : امضوا خلفي ، ان الموت
يكون جميلا عند محبوبتنا
بعثيون ،
نعشق نخل البصرة حتى الموت ،
ونعشق عمال الوطن — الزهرة —
والطلعة ،
نعشقهم ،
نعشق حتى أحزان حواجبهم ،
بعثيون .

كما نراه يحاول ان يعطي الحادث « المناسبة »ص١ حجم التجربة ، ولولا الموهبة التي ، تشكل عامل انقاذ للشعر عنده لوقع في مطب لا يسهل الخروج منه .

يرتفع الشاعر في قصيدة ( عمل شعبي ) الى مستوى شامل قد لا يوأتي غيره ، فلو عالجه شاعر آخر في مثل تجربته لجاءت تلك المعالجة دون مستوى الرؤية التي عالج الشاعر من خلالها :

— لكم ماء عيني ،
أنا مثلكم اتعبتني الهموم ،
واثقلني حزن أمي ،
أنا مثلكم ،
والجراح التي لحقت زرع اهلي ،
وآلمت الروح
علمت القلب ان يعشق الخيل والسيف ،
علمت العين أن لاتنام ،
أنا مثلكم ،

تلك هي خيوط تجربته الشاملة مشتبكة ( بالعمل الشعبي ) الحادث المعين الذي عاشه الشاعر في اطار متطور عميق ورؤية شاملة . ان نفس الشاعر في نقطة الارتفاع التي ينظر منها الى الوطن العربي الكبير والعالم الى ( الخالصة ) والى ( تشيلي ) الى طفل عربي ( يلملم اطراف ثيابه وهو يعبر النهر ) والى بابلو نيرودا الطفل الذي يطارد الفراشات في ضواحي « سانتياغو » او « الليندي في التابوت مغطى بقماش ابيض مثل قلوب الفلاحين واردية الحجاج . » ص ٥٥ .

تلك هي الطيوف الساحرة التي لونت الغيمة السريعة التي شاهدناها وهي تمر في سمائنا ، يمتزج فيها الغناء والنشيج تمنح الماء وتسأل عن ماء جديد ، نحن بانتظار مواهبها وعطائها .

# الشعر بلا تجربة

خزعل الماجدي



مقدمة :

يبقى النتاج الشعري للادباء الشباب هو الحكم الاخير في مسألة التقدم او التراجع الذي احرزه هذا الجيل عن غيره من الاجيال التي سبقته ، ورغم كثرة الحديث عن الادباء الشباب ورغم انشغالهم الكثير بانفسهم ورغم ما حددته المؤشرات النقدية ( على قولها ) فان مسألة اساسية يجب ان تبقى في الذهن وهي ان الشعر الحديث كلما تقدم في خطواته مطالب اكبر حجما مما مضى بتأكيد واكتشاف ملامح خاصة به تنتمي في صلبها للقصيدة العربية الاصيلة بشكل عام ولها جذور في واقع حضاري جديد ٠

ليس من السهولة القول بانه جيل متميز نوعيا اذ ما زال الطريق طويلا وليس في البساطة القول ايضا بانه جيل غير شرعي الولادة ، لان ظرفا تأريخيا وسياسيا هو المولد الاساسي لكل الاجيال الادبية وعبر كل مراحل التأريخ وهذا ما حصل في هذا الجيل ٠

لقد كتب الكثيرون من هؤلاء الادباء قصائدهم مفردة او على شكل مجاميع ، اخفق قسم منهم في اضافة شيء ونجح الاخر في امتلاك القدرات الاولية لشرعية الدخول في هواء الشعر ،

ولا ابالغ عندما اقول ان المتابعة النقدية الجادة الحريصة لم تتوفر كاملة ولكنني اشير بذلك الى طرف خفي بحكم الوضع النقدي في بلادنا من فترة ليست بالقصيرة ، ويبدو لي ان من الطبيعي جدا متابعة ما هو جديد في وسطنا الثقافي وكان للادباء الشباب وقت طويل طرحوا فيه انفسهم ولم يكن آنذاك يشغل هذا الوسط الثقافي شيء غيرهم ولكن الصمت المطبق من النقاد كان وما زال جوابا لهؤلاء الشبان ليس لي سوى ان أؤكد على هذه النقطة باعتبارها ظاهرة رافقت الادباء الشباب ايضا .

وقد صدرت عدة مجاميع شعرية ساحاول ان اتناول مجموعتين في موضوعي هذا هما يجيئون ابصرهم لكاظم جهاد وتفاصيل لاديب كمال الدين .

**يجيئون ابصرهم ـ شعر كاظم جهاد :**

في شعر كاظم جهاد ما هو عام وما هو خاص ، ولانها المجموعة الاولى لذلك يتحكم فيها العام اكثر مما مما يحكمها الخاص لذلك ساتحدث عن الاول في البدء .

هل اقول ( تقليديا ) ان مجموعة من اصوات شعراء مرحلة ما تأثر بهم كاظم ، ام استعيض عن هذا بشيء بديل يبدو لي اكثر صحه وهو ان نمطا من الشعر ساد فترة ظهور جيل الادباء الشباب تنفسه كاظم وغيره من زملائه ولكنه لم يتمثله ، وعندما اريد ان احدد مجموعة خواص لهذا النمط فاني ساقول ببساطة انه شعر ينزلق فيه اى كاتب جديد ويظل عالقا بـه لفترة غير طويلة ، ليس رومانتيكيا حتى ننتصر ضده ، ليس غنائيا فقط حتى تسعرنا حنجرته فترة ثم تزول ليس واقعيا حتى يغطينا

الى هاماتنا ، ولكن هزة الشكل الجديد نحو القصيدة القادمة وهو بالتالي اكثر الانماط بقاء لحين ولادة واستقرار هذه القصيدة . ان ما يعطينا اياه هذا الشعر هو الاستعارة الذكية الحنون والصورة التي انتزعت منها مشاكسه جيل الستينات وقد اصبحت اكثر جمالا ووقارا .

هذا النمط او الظل من القصائد التي سحرت بداية السبعينات كان لها اثر كبير على ادباء هذا الجيل الجدد . وكاظم هو احد المتأثرين بنتائج مخاض القصيدة في الستينات وهو مستمر على طريق نحو هذا المنط ، وعندما اقول انه احد المتأثرين فاني اوؤكد تقليده لا اصالته ضمن الجيل السابق . وهذه الملاحظة تؤكدها عشرات الاستعارات والصور التي امتلات بها المجموعة

( نهاية مزهرة ، وشما على الخاصرة ، سماء الغرابة ، انا العاشق الاول ماء الجذور وغيرها )

★ عند العبارة التي لا تفضي الى شيء سوى انها مركبة بشكل غامض يتعب الجهد البنائي المبذول في صنع القصيدة التي حاول تنظيمها .

دف الكوانين تندس في سبخ الروح
هنا زمان النشر فلتشرئب رقاب الحروف المطفأة الوقد
بثقل الحروف العجاف معلبة في زجاج الخرافة
فكيف من قلق واضطراب

( من قصيدة تداعيات عند باب الاميرة )

انالوهم القائل بجدوى الغموض لا يجدي في احسن اعتباراته الى عبارات تنمو وتكبو بهذه الطريقة والافتراض ايضا ان هناك ما يدفع كاظم الى تبني هذا الفهم سوى الكتابة السريعة التي يتميز بها في معظم قصائده .

اذ ان قراءة معتنية لقصائده توضح الحقيقة التالية : صورة باطار جميل ومنمق لمضمون يتراوح بين تركيب شديد التكلف وتركيب سهل . من هنا تبدأ المكاشفة الحقيقية بين الشاعر والقارىء المبهور اولا ثم المعتني ، مباغتا بصورة اسرة ولكنها عابرة جدا فهي صوت وليست صورة

**ـ اسمه الخطى**
**ـ واسمه حكمة الفصول**
**ـ ماتري ؟**
**ـ ما تقول**
**ـ واسمه الوطن**

**( ص ١٤ )**

**أو**

**ايتها الشفة المثقلة**
**تلك نار الفصول**
**أيقظت هاجس النخل فلتورقي**
**غير ما تهب الدمعة**
**احتطبي لهبا**
**خبأته الجموع**
**اثمري**

**( ص ٤٢ )**

وهنا تصادفك ايضا صورا ليست ذات دلالة غنائية او غرض تركيبي

**ولكنها مغامرة سالبة الاتجاه**
**للارض معلقة في الخوف**
**للمطر الفاجع موتا .. للاشجار**
**رئة تتوزع .. للصفصاف**
**ليلا مذعورا يبكيك**

فانهمرت قافية من جمر
جرس من اشواك
لغة من أسياف
ـ هذا من باب التمليك
( ص ٢٣ )

وعند القاء نظرة عامة على المجموعة نجد ان كاظم تتنازعه ثلاثة محاور هي : محور الطفولة ( ممثلة بذكرياته رهو طفل ) ومحور البطولة او المغامرة ( عند احساسه بالشعر وكتابته له ) ومحور الانكفاء ( عند مجابهته الحياة اليومية ) •

وليست هناك حدود فاصلة في المجموعة تشير الى هذا ولكني ساحاول اختصارها بالشكل التالي

محور الطفولة غنائي يعتمد على التداعي ويبني مضامينه على عاطفة حادة ومشاعر أخاذة ولكن محور هش •• فهو يهز ولكنه لا يغني ويمكن ن يمثل لهذا المحور بقصيدة ( صداقه ) وبمطلعها بشكل خاص ( ص ٣٢ ) لها ما لكل النساء

ـ تحدثني
عن الخوف في زمني •• عن رياح البكاء
عن النار في ثوب امي
واوجاعنا والصبي المداهم بالحزن قبل الرضاعة
تحدثني عن هوانا
وعن صبوتي
والسنين المضاعة

محور المغامرة شكل تسيطر عليه نمطية المرحلة ولكنه يتواصل مع محوره الاول بشيء من الذكاء ويستبدل فيه الصوت الفاتر بالصرخة والمداهمة احيانا وهو اجمل المحاور ولكنه اكثرها صنعة •

ففي ( رسائل الى السيد البديع •• يقول
وتتعبنا راية
كل وجه يجيء

تلاشيه في نار اوجاعنا •• كل فيء
يغادر سحر التواريخ يهمي رمادا
كواكب تقعي
كؤب الخرافة تكنس •• ظل
يحاور مرفقه
ليس مثلك كون بهي / نغامر
ليس مثلي \ تمشي
أفقت •• ،

اما الانكفاء فهو صوت حزين ينتهي منه الشكل التجريبي ليصبح اكثر صفاء ودقة •• ففي ( مرثيه ) مثلا :

الآن ••
وقد تلاشى شبح الطفولة

كان ملاك اخضر الجناح ، ينهل غناء عاصف منه
اراه نازلا •• بين الضلوع نجمة ، زهرة توت اخضر
الجناح نستظل بالرفيف منه ، نحن نجمع الاعشاب
والقناني الفارغة ـ السكائر العامرة الاعقاب
نستعجل ان نكبر ـ عشر من قناني البيرة الغنيمة
اليوم ـ انا تعبت والشطوط تستطيل ، ••
( ص ٦٣ )

هكذا اذن يصادفك كاظم جهاد بين قصيدة طويلة منهكة ومستطردة وبين قصيدة مقلدة تحكمها قافية حادة تنتمي وفي وقعها لغيره من الشعراء اخيرا اقول :

ان امتلاك القدرة الذكية على التصرف في اللغة اثناء كتابة القصيدة ( وهذا ما يمتاز به كاظم ) بقدر ما يكون فضيلة وخامة مستعدة للنمو ولكنها مشكلة في نفس الوقت اذا لم تحكمها لوعة التجربة الحياتية لانها تبقى محكومة بالصوت والايقاع والشكل فقط ، دون الامساك بعصب الحياة السري والاحساس بسخونة •

## تفاصيل ـ شعر أديب كمال الدين

مولع بتكرار المفردة وهذا ما اوقعه في شراك اسميه: القصيدة الذهنية •• فتصفح اية قصيدة في المجموعة سوف يشير الى كلامي هذا بدقة اذ يبدأ بمفردة ويظل يكررها في بداية البيت القادم ثم الاخر ثم ينتقل لمفردة اخرى يبدأ بها من جديد للاستشهاد بهذا لانه اكثر صفات المجموعة وضوحا •

المعروف ان القصيدة الحديثة قانونها الخاص بالاضافة الا تحكمها من قوانين اساسية لا عامة فيما يخص صنعها او انتماءها الى مرحلة ابداعية معينة • وهذه صفات القصيدة الحقيقية المبدعة • ولكن اديبا بحكم تشابه قصائده وتكرارها يؤكد العكس تماما ، فقصائده تخلو من عشية خاصة كما انها تخلو من اهتمام او معالجة خاصة ، انها العام الذي يبدو بالصراخ والبوح السري احيانا خاصا وهذا واحد من المفاهيم الخاطئة التي يستند اليها اديب في كل شعره واود لو اعالج باقي اشكال هذه المفاهيم فمثلا •

تكرار غير طبيعي للازهار وانواعها والوانها في ( قصيدة حب ) والسؤال المطروح هو : هل اعطى اديب رائحة هذه الازهار او اتاح لنا فرصة رؤيتها • وفي هذا اقول ان النقاد المعاصرين اكدوا على هذه المسألة عندما اوضحوا بشكل او باخر ان بامكاننا الاستعاضة عن ذكر الشيء في القصيدة بذكر اشياء توحي اخيرا به دون الهمس باى حرف من حروف ذلك الشيء •

يلح اديب في القصيدة على ذكر الالوان الاسود والاحمر والاصفر •

وازهار النرجس والسوس والجوري والرمان والقداح الدفلى وللوز التوت و ••

ولكن هل يعني ذلك ان حضورا لكل هذا القطيع

الجميل قد اصبح ماثلا امامنا .

لست محرجا عندما اقول ان استطرادات اديب كمال الدين اطول مما تريد القصيدة طرحه ماخوذة ( اى هذه الاستطرادات ) بحس رومانتيكي يتوهمه اديب نفسه بانه جميل ولكنه في الحقيقة متعب لمن يريد ان يواصل نفسا واحدا وليس مستقيما في القصيدة لذلك تبتعد اغلب قصائده عن مناخها البنائي وتشرد في استطرادات لا تخدم هذا المناخ .. ومن هنا بالضبط انعدم نمو القصيدة وانتشرت عناقيد متجمعة لوحدها تنمو لوحدها مأسورة بالكلمة المشتركة والمكررة دائما ثم يبدأ الانتقال لعنقود آخر واذا بالقصيدة مجموعة متباعدة من الصور والاحداث .

لم هذا التشقق ولم هذه التوزعات ؟ ارجع ثانية الى الانتماء العام لقصائد أديب كمال الدين ليجيب على هذا السؤال .

وقد يبدو من المجدى ان نناقش مطولة مثل قصيدة ( تفاصيل ) بشيء من الدقة اذ انها تفاصيل بالفعل ولكنها لا تغني القصيدة بقدر ما تركبها فالتفاصيل لا تعني موضوعة القصيدة بقدر ما تعني تفاصيل التكرار والاستخدامات الشكلية الصرفه

اذن فالقصيدة لا تعني الا امعانا شكليا هشا لم تستطع جذوره المقاومة لتثبت امام هذا السيل الكبير من المفردات المنتقاة .

وفي الجزء الاخير من القصيدة ( الوجه الاخير ) ما يغني وجهها .

**كلمة اطفأت جرحها**
**كا لينابيع**
**فاستفاقت باحداقها ضجة**
**من ( دماء النبي ) الزهور**
**كلمة صاغ اغصانها**
**المثقلات الصباح المفاجيء**
**فارتداها الرحيل الطويل**
**كلمة تفهم السر والازرق الفاحم**
**تفهم النوم بين المنافي**
**واشتعال الشتاء**
**تقرأ القادم المستريب الخطى**

**قبضة من رياح لها**
**نورها المستحيل**

**( ص ٦٢ )**

يقول الاقدمون :

ـ المعاني على قارعة الطريق

وهي مقولة نقدية رائعة تعطي الشكل مكانته مع المعنى او المضمون في القصيدة وعندما ناخذ هذه المقولة ونطبقها على شعر اديب نجد العكس ، فالاشكال على قارعة الطريق تتخبط مكررة نفسها دون ان تشير الى ما تريده ، نمط يختلف عن الاستعمال الشكلي من شعر الستينات مثلا او في الشعر الصافي او في القصائد التجريبية ..

ما اريد قوله هنا انه شكل لا يمنع الا نفسه .

**ما اسمه ياترى .. ؟**

**الرصيف .. ؟الوطن .. ؟**
**الخريف .. ؟ الشجن .. ؟**
**المجيء .. ؟ الذهاب .. ؟**
**الرحيل .. ؟ الرحيل .. ؟**

**او**

**مرة قال ياضيف ما اسمك ؟**
**مرة قال ياصيف ما اسمك ؟**
**مرة قال ياموت ما اسمك ؟**
**مرة قال يا ..**

**( ص ٨٤ )**

ان المفردة مجردة ولن تستطيع البوح بشيء ولكنها تكتسب لونها وطعمها الخاص عندما تستخدم بشكل دقيق مترابطة مع غيرها وما نحة ما تحمل من طاقات لذيذة .

ولي ان اقول اخيرا ان الاغناء الذي تعطيه المراقبة الذكية الحريصة للشاعر ازاء تجربته وتجربة الاخرين وما تمنحه قدرات وعيه وثقافته عنصران لابد من تواجدهما لكي تصبح القصيدة اكثر نفاذا فلم يكن الشاعر يوما ما كيمياويا فقط حتى تغريه نتائج مزاوجة المفردات والعبارات انه صانع وخلاق ومبدع كبير يعطي للحياة ديمومتها ويكسبها بهاء وجلالا اصفى وما يعوز اديب من مجموعته هذه هو الانتقال من مرحلة وفرة وكثرة استعمال المفردات الى مرحلة نحتها وخلقها بشكل ينتمي لسخونة وفيضان الحياة بكل جمالها وسموها .

# مع الوائلي والسريح في وقفتهما معي

د. نوري جعفر

**مع الوائلي والسريح في وقفتهما معي**

ذكر الزميلان صبري هادي الوائلي وعبد العباس جواد السريح في عدد تشرين الاول من مجلة الاقلام ان الاراء التي عرضتها بصدد الذكاء «تتهاوى وتتهافت» عندما اتناول موضوع الابتكار . ونسبا الي الوقوع بالاضطراب عند بحث موضوع الابتكار وكوني ايضاً اعزو الآراء التي اتحدث عنها الى بافلوب تارة والى وجهة نظر الفلسجية الحديثة تارة اخرى .

واستفسرا عما «اذا كان التطور في مستوى المراكز اللغوية والحسية فطرياً او مكتسباً ؟» وعن «صاحب هذا الرأي وعن علاقته بالبافلوفية» وان «الاضطراب والتشويش طبعا احكامي» بشكل يدعو الى الاسف وان الاضطراب يقع احيانا في نص واحد ويستشهدان بالنص التالي : «كل هذا يجب ألا يفسر عن انه نكران لمبدأ الفروق الفردية التشريحية والفسلجية . . ولكنه يردعنا عن المبالغة في تقدير قيمة تلك الفروق وبخاصة اذا تذكرنا ان الاساس المخي للقدرات العقلية متماثل لدى جميع الاشخاص الاسوياء» وهما يعزوان العامل في ذلك الاضطراب الى كوني اسعى «الى اخضاع النزعة البافلوفية» الى متطلبات لا تستطيعها واسحبها الى اغراض لا صلة لها بها» ولذلك اتي «الى التكرار بشكل متعسف لايطاق» و«ابتعد عن النهج العلمي ولااستطيع اقناع القارىء بالآراء التي اعرضها .وان منهجي في عرض البافلوفية «اوقع كارثة بمبدأ المساواة العقلية بين الافراد» و «ان تناول هذه الموضوعات يحتاج الى كثير من الدقة والافضل ان تترجم النصوص الاصلية»

اود قبل ان ارد على الملاحظات المشار اليها ان الخص جوهر القضية موضوع النقاش : الذكاء بنظر بافلوف وظيفة الجهاز العصبي المركزي كالهضم الذي هو وظيفة جهاز الهضم . اي انه ليس اسما لشيء لا جسمي سحري لا مادي يرثه الافراد بمقادير متفاوتة عن طريق الوراثة البايولوجية كما يزعم علماء النفس الغربيون بل هو وظيفة Fumction

او عملية Process . وهذا هو ركنه الجسمي المادي . وهو متماثل ( وليس متساويا ) كماظن الزميلان لدى جميع الافراد من البيئة ويختلف باختلافها . معنى هذا ان الناس من تكون (لا متساويا) الاسوياء . اما محتواه فهو مكتسب من البيئة ويختلف باختلافها . معنى هذا ان الناس متماثلون متساوون في خصائصهم العصبية لاسيما تركيب لغتهم التي هي الاساس المادي (الجسمي) لحياتهم العقلية . وان الفروق الفردية الكبيرة الموجودة بالفعل بينهم في تفاوت مستوياتهم الفكرية فمردها الى اختلاف بيئاتهم والى اختلافهم ايضا في مدى استثمار رصيدهم الدماغي المتماثل الى حده الاقص في الموضوعات التي تستثير اهتمامهم .وما ينطبق على وعلى الابتكار . وقد شرحنا باسهاب الفروق الفردية الموجودة بين الناس في انماط اجهزتهم العصبية المركزية في الفصل الرابع ص ٣٥٣ ـ ٤٠٦ من كتابنا : طبيعة الانسان في ضوء فسلجة بافلوب . وهي لاتتنافى بالطبع مع تماثل تركيب الجهاز العصبي المركزي لدى جميع الافراد بل تتنافى مع التساوي الذي لم نقل به وقد التبس الامر على الزميلين . وليس في عرضنا اياه أي اضطراب او تناقض . وعبارة دعنا عن المبالغة في تقدير قيمة تلك الفروق» لا تتناقض مع عبارة «تماثل الجهاز العصبي المركزي» بل تسندها وهي لاتتنافى مع الفروق الفردية بل واما القول باني اضخم البافلوفية في امور لاصلة لها بها واني الى التكرار والتعسف وابتعد عن الاسلوب العلمي فحبذ لو اعاد الزميلان النظر فيه . وهو قول غريب حقا .فالذكاء والقدرات العقلية الخاصة والابتكار هي محور البافلوفية وميدانها . واما التكرار فمرده زيادة الايضاح ومع ذلك فيبدو اني اخفقت فيه على الاقل بالنسبة لهما . واما وصفي بالابتعاد من الاسلوب العلمي فارجو ألا يكون من قبيل التجني . ويجري هذا المجرى اتهامي بالتقصير في اقناع القارىء بوجهة نظري مع اني لا اسعى الى الاقناع بقدر سعيي الى توضيح وجهة نظر علمية وانسانية حجبها الاستعمار والعهد الملكي المباد واشاع بدلها نزعات لا علمية ولا انسانية . واما قولهما بان منهجي «وقع كارثة بمبدأ المسواة العقلية للافراد» فمرده الالتباس الذي وقعا قسرا «التماثل» بالمساواة وهو غير صحيح . وانا معهما في ان تناول مثل هذه الموضوعات يحتاج الى كثير من الدقة راجيا لهما مزيدا منهما. وترجمة النصوص العربية تتطلب منهما الالمام باللغة الاجنبية المترجم عنها وبالكتاب الاجنبي الذي يحمل النص . واما قولهما انني اعزو الاراء المذكورة الى بافلوف تارة والى الفسلجة الحديثة تارة اخرى وكانهما شيئان مختلفان في حين انهما شيء واحد فذلك تمييز لهما عن الفسلجة القديمة التي انتشرت في القرن الماضي : آراء فوند وهيلمهولتز وفولد وهيرنيك في المانيا واراء هنري هيدفي الكثيرة وكلود برنارد في فرنسة واما استفسارهما عما اذا كان تطور مستوى المراكز اللغوية والحسية فطريا او مكتسبا فقريب حقا لان هذا التطور فسلجي : وهو فطري «لا شك . . . واما ( صاحبه ) أو صاحبته بعبارة أدق فهي الاستاذة السوفيتية كالاماوفا وقد نشرته مترجما الى الانكليزية .

وهو وثيق الصلة بالبافلوفية لانه ياخذ منطلقة من معطياتها النظرية .

مع اطيب التمنيات للزميلين ولمجلة الاقلام

# حول مقالة

# بين العلم والفن بما فيه الشعر

صبري هادي الوائلي

عبد العباس جواد السريع

تعج مقالة الدكتور نوري جعفر « بين العلم والفن بما فيه الشعر » المنشورة بالعدد الحادي عشر في مجلة الاقلام ١٩٧٦ بأفكار حرية بالاهتمام والدرس ، كما ان القضايا التي تخللت المقالة تحتل مكانا هاما في سلم المعرفة البشرية في الوقت الحاضر .

ومن حسن الصدف او سوئها ان ننشغل بهذه الافكار منذ مدة غير قصيرة ، وهي موضوع اهتمامنا ونحن في سبيل انجاز بحث شامل حول هذا الموضوع .

واذا كانت العادة ان يبدأ النقاش من بداية المقالة المطروحة ، فسوف نجانب ذلك ونناقش مقالة الدكتور بدءا من نهايتها ، ولاندري فيما اذا كان هذا الموقف هو الاستياء الناجم عن النتيجة التي حصل عليها الدكتور ببحثه ؛ ومن البديهي ان تعقب النتائج المقدمات .

يقول الدكتور نوري جعفر :

« وهذا يعني بعبارة اشمل – ان العلم والفن يلتقيان في بعض النواحي او يتفقان في بعض الصفات المشتركة وان كان لكل منهما خصائصه المميزة التي ينفرد بها . ومع ذلك فاننا عندما نوازن مثلا بين عملية الابتكار ( الابداع : الخلق ) الفني وبين نظيرتها في مجال العلم نجد ان العناصر المشتركة بينهما تتجاوز نواحي الاختلاف ] .

هذا ما يقوله الدكتور جعفر ، والغريب انه لم يشر في طول مقالته وعرضها ، لا من قريب ولا من بعيد ، الى عملية الابتكار حتى نتعرف على حقيقة ما قرره حول وجود عناصر مشتركة بين العلم والفن تتجاوز نواحي الاختلاف تتضح من خلال دراستنا لعملية الخلق العلمي والفنـي .

على ان هذا النص المقطوع الصلة بالبحث قادنا الى كتابيه (الفكر طبيعته وتطوره) المنشور سنة ١٩٧٠ و (طبيعة الانسان في ضوء فسلجة بافلوف) المنشور سنة ١٩٧١ حيث يعالج فيهما موضوع الابداع او الخلق العلمي والفني . ومن المؤسف اننا عندما درسنا عملية الخلق الفني او العلمي في كتابية المذكورين لم نجد هذه «العناصر المشتركة » بين العلم والفن ، فالعملية التي يتأسس بها الابداع العلمي هي غيرها التي يتأسس بها الابداع الفني . ولزيادة الايضاح وتمشيا مع الحقيقة نناقش ما ثبته الدكتور في مؤلفاته عن عملية الابداع الفني والعلمي يقول الدكتور :

«يمكننا ان نقول في ضوء علوم المخ المار ذكرها ان الابتكار (او الاصالة او الخلق او الابداع في حقل العلم وفي المجال الفني) من حيث هو عملية ذهنية منظورا اليها من زاوية تركيز الانتباه لفترة طويلة من الزمن في موضوع

معين ، بالاستناد الى الالمام الواسع العميق به ، هو نشاط عصبي تقوم به خلايا القشرة المخية التي بلغت اثارتها حدها الاقص ، معنى هذا من الناحية السلبية ، نشوء عملية عزل مخي تستدعي ، في لحظة تركيز الانتباه، اقصاء الانطباعات الذهنية والمؤثرات البيئية الاخرى لكي تنتشر تلك الاثارة فيها . وعندما تقترن او تتلقح او تلتقي الارتباطات العصبية في المنطقة النشطة من القشرة المخية فان ذلك يعني ميلاد الفكرة المجدية او المبتكرة . غير ان هذا الاقتران السعيد المؤقت او الخلق ، الذي يتم في اعقاب دراسة عميقة مستفيضة تستغرق سنين طويلة يحدث بشكل مفاجيءعند نضجه ، بين المراكز المخية الحسية المنتشرة في جميع ارجاء القشرة المخية ، بأستثناء مقدمتها كما يحدث ايضا بين المراكز المخية اللغوية الموجودة في القسم الامامي الاعلى من القشرة المخية الامر الذي يؤدي الى اقتباس فكرة طرية او صورة شعرية رائعة قبل ان تفر من الذهن فيتم انبثاقها في حقل الفن بما فيه الشعر في حالة حدوث الاقتران العصبي بين المراكز المخية الحسية وفي حقل العلم في حالة حدوثه بين المراكز المخية اللغوية(١) .

فموضوع الابداع اذن نشاط عصبي تقوم به خلايا القشرة المخية وقد بلغت اثارتها حدها الاقص وفي لحظة يتم فيها تركيز الانتباه تقصى جميع الانطباعات والمؤثرات الاخرى من خلايا القشرة المخية لتنتشر فيها الاثارة المذكورة . فتلتقي الارتباطات العصبية في المنطقة النشطة من القشرة المخية ، فأن حصل هذا الارتباط بين المراكز اللغوية حصل الابداع في صنوف العلوم ، وان حصل الارتباط بين المراكز الحسية يكون الابداع في صنوف الفنون والشعر من ضمنها — فأمل ان لانكون قد تعسفنا في التبسيط والتواضيح .

نستخلص من هذا النص ان عملية الابتكار في الفن تختلف عن مثيلتها في العلم وذلك ان مكان الاولى المراكز المخية الحسية في حين ان مكان الثانية هو المراكز المخية اللغوية ولا ندري كيف تجاوز الدكتور هذا الاختلاف وذهب الى ان العناصر المشتركة بين الفن والعلم ( تتجاوز نواحي الاختلاف ) عند الموازنة بينهما في عملية الابتكار او الابداع العلمي او الفني . فعملية الابداع الفني تختلف من حيث الاساس عن نظيرتها عملية الابداع العلمي . وزيادة في ايضاح الفرق بين المراكز المخية اللغوية والحسية واهمية كل منهما وتأثيرها في عملية الخلق والابداع نورد النص الذي يدونه الدكتور نوري جعفر في هامش له في الصفحة ١٧١ من كتابه المشار اليه سابقا ( الفكر طبيعته وتطوره ) :

« ينقسم الناس عموما ، من وجهة النظر الفلسجية الحديثة الى ثلاثة اقسام من ناحية العلاقة بين مراكزهم المخية الحسية واللغوية ومن ناحية الصلة بين المخ وبين الاقسام التي تجاوره وتقع اسفله . وهذا هو الاساس الفطري الفسلجي للعلماء او المفكرين وللفنانين بما فيهم الشعراء والعامة الناس . فاذا تغلبت المراكز المخية اللغوية على الحسية وتغلب المخ على ماتحته نشأ لدينا الاساس الفسلجي للعلماء الذين ينبغي لهم ان يستثمروا حده الاقصى في الدراسة العلمية المتخصصة ليصبح صاحبه عالما في احد فروع المعرفة العلمية . وينعكس الحال عند الفنانين . اما اغلبية الناس فتتقارب عندهم قوة المراكز المخية اللغوية مع قوة المراكز الحسية . وقوة المراكز المخية هنا تعني كثرة عدد خلاياها . وان المراكز المخية الحسية اللغوية تجعل صاحبها يدرك الطبيعة والمجتمع ادراكا حسيا على هيئة صور حسية حية وفضفاضة ويتعامل مع الظروف البيئية المحيطة بعواطفه الجياشة التي تقع مراكزها الدماغية تحت المخ كما سنرى . كما انه يدرك العالم المحيط بارتباطاته بأعتباره كيانا متماسكا . وينعكس الحال عند العالم الذي يتعامل مع البيئة عن طريق الرموز والمعادلات بعد تجزئتها الى عناصرها الاولية لكي يفهمها »(٢) . وهنا نجد الناس ينقسمون الى ثلاثة اقسام من ناحية العلاقة بين مراكزهم الحسية واللغوية : —

أ — فاذا تغلبت المراكز المخية اللغوية على الحسية وتغلب المخ على ما تحته نشأ لدينا الاساس الفسلجي للعلماء .

ب — اما اذا تغلبت المراكز المخية الحسية على اللغوية نشأ لدينا الاساس الفسلجي للفنانين من فيهم الشعراء .

ج — اما اغلبية الناس فتتقارب عندهم قوة المراكز اللغوية مع قوة المراكز الحسية .

ويطالعنا الدكتور نوري جعفر بنوع رابع من الناس يبرع في العلم والفن حيث تتوازن عندهم المنظومتان اللغوية والحسية بقوة مع تغلب بسيط لاحدى المنظومتين على الاخرى يقول الدكتور : «والنمط الاوسط الذي تتوازن فيه المنظومتان الاشاديتان (المراكز المخية الحسية واللغوية) وهم اغلبية الناس الساحقة ويوجد بين افراده من تتوازن فيه المنظومتان بقوة وهم اقلية ضئيلة من البشر تبرع بالعلم والفن مثل دافنشي وكوتيه ولومونوزوف مع تغلب بسيط نسبي لاحدى المنظومتين على الاخرى »(٣) .

اذن هنا نوع رابع من الناس هم الذين تتوازن فيهم المراكز المخية اللغوية والحسية بقوة مع تغلب نسبي لاحداهما على الاخرى حيث تتكون اقلية ضئيلة من الناس تبرع بالعلم والفن .

اننا نسائل الدكتور : اذا كان اثر المراكز الحسية واللغوية قسم الناس الى أربعة أصناف ، واذا كان العطاء العلمي والفني يعتمد على اختلاف هذه المراكز ، فكيف نستطيع تجاوز الاختلاف بين الفن والعلم ؟ .

بعد هذه النصوص المقتبسة من الدكتور نوري

جعفر ومقارنتها بما اورده في مقالته ( بين العلم والفن بما فيه الشعر ) لا نحسب اننا نجانب الحقيقة اذا قلنا ان الدكتور قد وقع في تناقض فعملية الابتكار العلمي تختلف عن نظيرتها عملية الابتكار الفني ، ولاندري ماهي العناصر المشتركة بين العمليتين بعد ان اكد الدكتور نفسه في كتب سابقة الاختلاف في اساس تكوينهما .

ولو اردنا ان نقيم النتائج التي يثبتها الدكتور استنادا الى منهجه من حيث عملية الابداع العلمي والفني وذلك بتقريره كون الابداع الفني يحصل بغلبة المراكز الحسية ( المنظومة الاشارية الاولى ) على المراكز اللغوية (المنظومة الاشارية الثانية) فسوف لايكون الحاصل بجانب الدكتور مطلقا . ذلك لان المراكز الحسية أقدم عهدا وهي متأخرة في سلم التطور ويشترك فيها الانسان مع الحيوانات الادنى . اما المراكز المخية اللغوية فقد نشأت في عهد متقدم وبعد المراكز الحسية وينفرد بها الانسان دون بقية الحيوانات .

يقول الدكتور :

( نشأت المراكز المخية اللغوية التي ينفرد بها الانسان من الناحية التأريخية التطورية على اساس المراكز الحسية وبعدها من الناحية الزمانية ) (٤) .

وفي الصفحة نفسها في نفس الكتاب يقول أيضا :

« كما ثبت أيضا ان هذا النشاط يؤثر في النشاط العصبي الادنى ( او الحياة الانفعالية ) عند الانسان الذي يتركز في الاقسام الدنيا من الدماغ (الاقسام الواقعة تحت المخ Subcortex ويتأثر به هناك تأثيرا متبادلا بين النشاط المخي اللغوي المشار اليه الذي ينفرد به الانسان) وبين النشاط المخي الحسي الذي تشترك فيه مع الانسان الحيوانات الراقية الاخرى من جهة وبين لنشاط العصبي الادنى من جهة اخرى » (٥) .

فاذا كان العطاء الفني نتيجة غلبة المراكز المخية الحسية على المراكز اللغوية كما يقول ، فالنتيجة تكون ان الفن ادنى مرحلة من العلم وهو — أي الفن متخلف بالنسبة للعلم ، فعلام يجهد الدكتور نفسه في ايجاد نوع من المماثلة والتطابق بين العلم والفن ؟ !

ان الدكتور في مقالته نفسها اكد جملة فروق اساسية بين العلم والفن فهو يقول في مقالته التي نناقشها :

« ان محور العمل العلمي هو الطبيعة ( الجامدة بما فيها المجتمع ) التي يعيش فيها ، في حين ان شخصية الفنان نفسه ( كما تنعكس فيها الطبيعة ) هي محور فنه» .

ويقرر فرقا اخر ونحن معه في ذلك فيقول :

« ان التعبير الفني عن الطبيعة يحصل عبر الصور وان التعبير العلمي عنها يحدث عبر المدركات الفعلية المجردة » .

ولكن الذي يؤسف له انه يخلص الى القول :

« ولادراك العلاقة بين العلم والفن ادراكا مستوعيا وعميقا لابد من النظر الى كل منها من ناحية كونه عملية حية يعبر عنها نشاط الانسان الخلاق نفسه بهذا الشكل او ذاك لا أن ننظر اليها من ناحية النتائج التي يتوصل اليها كل منها على انفراد » .

ان الدكتور يقرر سلفا ان النتائج التي يتوخاها كل من العلم والفن مختلفة ، واذا كانت المقدمات مختلفة ايضا ( اي ان عملية الابداع العلمي تختلف عن عملية الابداع الفني اعتمادا على كتب الدكتور نفسه ) فماهي الصفات الجوهرية التي توحد بين الاثنين ؟ .

اما قول الدكتور انه لابد من النظر الى ان كلا من الفن والعلم ( عملية حية يعبر عنها نشاط الانسان الخلاق ) فهذا لا يعني الغاء الفروق بينهما فالعين غير الاذن وجهاز الدوران غير جهاز لهضم وان كان كل من هذه الاجهزة يقوم بنشاطه الحيوي .

والواقع ان تحديد الفروق بين العلم والفن بما فيه الشعر تحتاج الى نظرة أعمق من هذه الالمامات التي اتينا عليها ، ولكي نعرف جوهر اي شيء يجب الرجوع الى اصوله ونشأته ، فهذه تمدنا بحقيقته وطبيعة نموه. ولهذا ولكي نكشف عن طبيعة الفن وبخاصة الشعر ، ومهمته وطبيعته فسوف نوجه بصرنا الى الفترة التي تكون بها ، ولم تكون عسي ان تنكشف لنا حقيقته وبذلك نستطيع ان نعرف مايفرق بين الفن بما فيه الشعر وبين العلم والواقع اننا سنؤكد على الشعر لان ما يسري على الشعر يشمل مختلف الفنون والآداب وبودنا ان نثبت النص الاتي من مقالة الدكتور نوري جعفر فمناقشتنا لهذا النص ستوضح كثيرا من الامور التي نطمح الى ابانتها.

يقول الدكتور :

« لقد مر بنا القول بان التعبير الفني عن الطبيعة يحصل عبر الصور Images وان التعبير العلمي عنها يحدث عبر المدركات العقلية المجردة Concpts ونود ان نبين الان ان هذا الاختلاف بينهما ليس حاسما او فاصلا من الناحية النوعية . وذلك ان الصور الفنية المعبر بها عن الظواهر البيئية الموضوعية هي في جوهرها تجريد عن تلك الظواهر وليست نسخا ماديا طبق الاصل عنها شأنها في هذا شأن المدركات العملية . فجوهر التعبير عن ( الفني والعلمي ) عن الطبيعة واحد وهو تجريد عنها لا نسخة طبق الاصل كما ذكرنا . فهما اذن يعيدان الظواهر الموضوعية في ملامحها الكبرى . ومع ذلك فأن ظاهرة التجريد النسبية في الحالتين ( الفنية والعلمية ) لاتنفصل انفصالا تاما ومطلقا عن البيئة الموضوعية . وهذا يعني ان التجريد العلمي ( المستند في الاصل الى الرياضيات العالية : علم المجردات ) لاينعزل عن البيئة المادية المحسوسة شأنه في هذا شأن الصور الفنية المجردة ايضا عن البيئة الموضوعية كما ذكرنا . اي انهما يعيدان — كل بطريقته الخاصة — الظواهر الموضوعية في معالمها وملامحها الكبرى المميزة وهما بالطبع لاينفصلان انفصالا تاما ومطلقا عن المحيط بالانسان ان التجريد العلمي اذن غير قابل للانعزال بشكل مطلق وتام عن الامور المحسوسة الخارجية . غير ان هناك فرقا في الدرجة

لا في النوع لان التجريد العلمي ابعد عن المواقع المحسوس من نظيره الفني . أي ان الصور الفنية عن الطبيعة اقرب الى الطبيعة من زميلتها العلمية ـ انتهى النص ) .

اننا نتفق تماما مع الدكتور نوري جعفر في قوله ( بان التعبير الفني عن الطبيعة يحصل عبر الصور Images وان التعبير العلمي عنهايحدثعبرالمدركات العقليةالمجردة Concepts ولكنه لم يقف عند هذا الحد فكان الاختلاف بيننا وبينه عندما يواصل قوله « ونودان نبين الآن ان هذا الاختلاف بينهما ليس حاسما او فاصلا من الناحية النوعية وذلك ان الصور الفنية المعبر بها عن الظواهر البيئية ( الموضوعية هي في جوهرها تجريد عن تلك الظواهر وليست نسخا مادية طبق الاصل Replica فها شأنها في هذا شأن المدركات العلمية ) .

هنا يقع بيننا وبين الدكتور الخلاف ويحصل النقاش . فبعد ان اكد الدكتور ان التعبير الفني وبخاصة الشعري عن الطبيعة يحصل عبر الصور ، عاد ليقول عنه انه تجريد عن الظواهر البيئية شأنها شأن التعبير العلمي. ولاندري ماذا يقصد الدكتور عندما يقول عن التعبير الفني انه تجريد للظواهر الطبيعية . اما أن التعبيرالعلمي يأتي عبر المجردات فهذا مالا نجادل فيه ولكننا نرفض انيكون التعبير الفني تجريـدا ايضا . وبذلك يمحى الفاصل بين العلمي والفني كما يعتقد الدكتور ، ولكي تتبين لنا الحقيقة فسوف نرجع الى اصل الشعر ، فمعرفة حقيقة الشيء وماهيته تقتضي الرجوع الى أصله ومنشئه وجذوره كما ذكرنا قبل قليل . فمما لاشك فيه ان الشعر يسبق النثر في وجوده ، فقد ظهر الشعر في عصر مبكر من عصور الانسانية الاولى لاسباب سنأتي عليها بعد قليل ، يقول فنسنت :

« ان الشعر ، على عكس مايظن الناس ، ينمو قبل النثر ، ومـن المرجح ان النثر قديم بقدم العالم وكـل منا مثل السيد جوردان يصنع النثر دون ان يعرفه. ومع ذلك فالناس يفكرون بعد مدة في تغيير هذه الاداة البسيطة الى مظهر من مظاهر الترف ، ثم في تهذيب الجملة وزخرفتها . ومن المحقق ان الخيال والاحساس، وهما الملكتان الرئيسيتان للشعر ، يستيقظان مبكرين عند الشعوب وعند الافراد على حد سواء فالاساطير ، وهي وليدة الخيال ، والنظم الموسيقي ، وهو وليد الحس ، هما امران يستهويان الانسان ويلذان له قبل ان تستهويه الحقيقة الخالصة والاسلوب المنسق ، ثم بعد ذلك يتدخل العقل ، ومنذ تلك اللحظة لايكتفي العقل بتلك الخيالات الواهمة ، بل يطلب معرفة حقيقية، فتوضح النظريات التي تتطلب مناقشة بلغة أكثر سهولة وأكثر دقة من لغة الشعر . ومنذ اللحظة التي ينظم فيها أمر المدينة تنظيما قويا تنهض مشاكل خطيرة تهم الشعب وتتطلب كل القوة الكلامية ، كل مصادر الخطابة الموجزة المستقيمة التي لاتعرف الدوران بل تتجه مستقيمة الى الهدف .

وهنا فقط يستخدم النثر في تاليف علمي او عقلي مثل التاريخ والفلسفة والخطابة ، ومع ذلك لايغيب عن بال الكتاب انهم يؤلفون أثرا فنيا . وحينئذ فقط تؤلف الجملة لا لمجرد الحاجة وحدها ولا لمجرد شرح الفكرة ، جيدا كان ذلك الشرح ام رديئا ، ولكن رغبة في ان يكون تاليفها تاليفا جميلا ، تسترعي اهتمام الانسان وتؤثر فيه تأثيرا كاملا : يصبح النثر اذن نثرا ادبيا ، يجمع بين اللذة والمنفعة . وسبق لشعر علـى النثر قـانون عام يلاحظ عند كل الشعوب فلقد سبق هو ميرهير ودوت بخمسة قرون في اليونان وفي فرنسا كانت شانصون دي جيست تسبق ميمواردي جواتفيل ، ودي فروسـا ودي كومين ) (٦) .

لقد كان الانسان اكثر اغراقا في الاحساس والخيال، اذ كان غير قادر على التكيف مع ظواهر الطبيعة المختلفة لانها غامضة مبهمة بالنسبة له ، فكان متوثب الاحساس منفعلا، شديدالارتباط بتلكالظواهر، غارقا بمتناقضاتها وتقلباتها ، وذلك أستيقظ عنده الخيال بشكل غريب ، وهل الخيال غير حس عميق الجذور بانخراط شخصين في ظواهر الطبيعة كما يقول باشلار (٧) .

في هذه المرحلة الانتقالية المتأزمة المريرة ظهر الشعر من خلال الانبهار والاندهاش من هذا الكون من جهة ومن خلال الاستفزاز وعدم الاستقرار الذي يلسعه وسيلة خلاص واطمئنان مما هو عليه من تأزم والم واضطراب .

يقول ماثيوار نولد : .«ولسوف يكتشف الجنس البشري على المدى الطويل انه يتعين علينا ان نلجأ الى الشعر لكي يفسر لنا الحياة ويهدىء من روعنا ويشد من ازرنا»(٨)

ويقواليوت سنة ١٩١٧ «ان الشعر ليس اطلاقا للانفعال ، ولكنه هروب من الانفعال ، انه ليس تعبيرا عن عن الشخصية ، ولكنه هروب من الشخصية »(٩)

فالشعر عند ارنولد يهدىء من روعنا ويشد ازرنا وهو عند اليوت هروب من الانفعال وهروب من الشعور الشخصي وما يحمل من ضنى ٩

وفي نفس الكتاب يقول المؤلف وهو بصدد دراسة حول رتشاردز :

« ان النتيجة التي توصل اليها في هذه المرحلة من تطور آرائه النقدية ( ينبغي ان نلاحظ ان رتشاردز في مؤلفاته الاخيرة ، طور آرائه السابقة في مناح شتى) ،هي ان العمل الادبي الذي يحوز الرضى يمثل حالة من التكيف السيكلوجي في المؤلف ، لها أثر ذو قيمة في شخصية ، وان القارىء ، اذا احسن القراءة يستطيع أن يحوز مثل هذا لتكيف عن طريق قراءته للعمل الادبي )(١٠) .

ويقول ديڤد في نفس الكتاب :

« يختلف الشعر عن العلم في غايته ، وهي ايصال نوع من التكيف السيكولوجي ، ذي القيمة وادامته(١١) .

فالشعر وسيلة استكانة واطمئنان للناس ، فالمؤلف الذي يكتب نصا ادبيا يكتسب قسطا مـن التكيف

السيكولوجي ، ويصل هذا التكيف الى قارىء النص اذا احسن قراءته ، فهدف الشعر اذن هو ايصال التكيف الى الناس وادامة ذلك التكيف .

ان هناك مالا حصر له من النصوص الذي تؤكد هذه الحقيقة ولو اتسع لنا المجال لأتينا بنصوص اخرى كثيرة تبين ذلك ، فجدوى الشعر هي اشاعة الرضى والهدوء في جهاز الانسان العصبي المستفز الذي كان يعاني من اجل التكيف مع اشياء هذا العالم والفتها .

يقول ماثيوار نولد

« قوة الشعر الكبرى تكمن في قدرته على الترجمة. ولا اعني بذلك قدرته على كشف سر الكون ، وانما أعني قدرته علىتناول الاشياء بطريقةتوقظ فينا احساساكاملا، جديدا ، اليقا بها » (١٢)

ان الفة هذا العالم والطمأنية والهدوء التي تتسبب عن الشعر تستدعي خلق علاقات جديدة مع أشياء العالم وظواهره ، وهذا يعني معاني وقيما جديدة ، فالشعر مبدع القيم البشرية وهذا لا يكون بغير تجاوز الواقع المعاش الى عالم افضل .

يقول رتشاردز :

« ومن يجعل نفسه ناقدا انما ينصب نفسه حكما في ميدان القيم . فالفنون ذاتها مهما كانت مقاصد الفنانين هي بالضرورة تقييم للوجود . وحينما قال ماثيوارنولد ان الشعر نقد للحياة فانه عبر عن حقيقة جلية بحيث ان الناس دائما يغفلونها لا لشيء الا لجلائها . » (١٣)

ويقول طومسون :

« وظيفة الشاعر هي اثارة الرغبة لدى اخوانه البشر في التطلع الى الشيء الذي يمكن ادراكه ولكنه لم يدرك بعد. وهذا ماقصده بيلنيسكي (بجعل الواقع مثاليا) و على حد تعبير غوركي يجب على فننا ان يعلو على الواقع ويرفع الانسان فوق الواقع دون انتزاعه منه ) (١٤)

ان المرحلة الشعرية لم تكن قصيرة ، وقد كانت اولى ملامح الحياة الانسانية الفة حتى صار من المعتقد ان القدرة الشعرية اصبحت صفة ملازمة للجهاز العصبي مهمتها اعادة .. التوازن والطمأنينة الى الناس عندكل مرحلة من مراحل التغيير التي تستدعي قيما جديدة ، ومعاني انسانية جديدة .

ولم تزل المرحلة تواصل تأثيرها على الفكر البشري ولذلك فاكتساب الروح العلمية البحتة يبدو امرا غير ممكن فالتأثير الشعري باق يلون بخيوطمنالخيال والحلم النسيج العلمي لارض العقول العلمية واعظمها .

يقول باشلار :

«حتى في ذهن النير ، ثمة مناطق مظلمة ، كهوف تبقى فيها الظلال حية ، حتى في الانسان الجديد تبقى آثار الانسان القديم » (١٥) .

ويقول الكاتب نفسه :

« ان الموقف الموضوعي لم يتحقق قط . فالاغراء البدائي هنا طاغ ، حتى انه مازال يشوه اراء ارصف العقول ، راجعا بهم دائما الى المنطقة الشعرية حيث يحل الحلم محل التفكير ، حيث القصائد تخفي النظريات » (١٦) .

وعلى هذا الضوء نستطيع ان نتفهم مقولة انيشتين القائلة ( أن التفكير ينطوي دائما على عنصر شعري ) . وليس مايذهب اليه الدكتور من سرد في مطلع مقالته المذكورة فرغم اشارة الدكتور الى موقع الخيال في العلم الا انه لم يتملك الرؤية التي بمؤداها يعرف الاسباب التي ينفذ بها الخيال الى العلم . ولا كيفية ذلك. والسبب يعود الى ان الدكتور ــ كما نعتقد ــ يدرس جذورالشعر ونشوءه واصله حتى تتبدى له خصائصه وحقيقته .

ان الدكتور يرتكب خطأ فادحا عندما يقول :

« من طريف ما يروي عن اينشتين ١٨٧٩ ــ ١٩٥٥ الفيزيائي الالماني المشهور انه تعلم من ديستويفسكي ١٨٢١ ــ ١٨٨١ الكاتب الروسي اكثر مما تعلمه من اي عالم من علماء الطبيعة او الرياضيات حتى نيوتن ١٦٤٢ ــ ١٧٢٧ عالم الفيزياء البريطاني المشهور وكروس ١٧٧٧ ــ ١٨٥٥ عالم الرياضيات الالماني وصاحب نظرية الهندسة اللااقليدسية التي استندت اليها في الاصل نسبيةاينشتين وفي هذا القول الذي ــ لانشك في صدقه ودقته ــ تلميح ضمني لموقع الخيال العلم وكون الفنان ( الكاتب هنا : الاديب ديستوفيسكي مثل العالم يقوم بتجارب مختبرية ويهيء ظروفا موضوعية معينة ومواقف خاصة يستند اليها وينطلق منها ، ويلاحظ بدقة متناهية الكيفية او الهيئة التي تعبر فيها عن نفسها بعض خصائص الطبيعة ، الجامدة والحية بما فيها الاجتماعية في حالة الانسان او خصائص الشخصيةمن نواحيهاالسايكولوجية التياختارها الفنان موضوعا لبحثه ، كما ان الفنان يسعى ايضا الى الملاءمة او المواءمة بين عناصر موضوعة ليجعلها مترابطة بشكل مألوف كما سنرى ، وهذا هو الذي راود فكر اينشتين عندما اشار في مناسبة اخرى ــ الى أن التفكير ينطوي دائما على عنصر شعري ) .

ان هذه المماثلة التي يؤكدها الدكتور بين عمليتين الابداع الفني والعلمي امر غريب وفيها الغاء لمنطق تطور العقل البشري والتفكير لانساني ، فالفنون ظهرت قبل العلوم بزمن غير قصير ، ولكلخصائصه واساليبهواغراضه، واذا كان العالم يتوخى الوصول الى الحقيقة بتجاربه المختبرية ، فهل هدف الفنان بتجاربه المختبرية خلق الخواص الجمالية للاشياء ، وقد جعل الدكتور جوهر الفن هو الكشف عن تلك الخواص ؟ ! .

ربما يكون هناك بعض التشابه بين اوجه الطبيعة المختلفة والاشياء المرئية ولكن الانسان الذي يتكون في رحم المراة غير النبات الذي يتكون وينمو في التربة ، كما ان العين الباصرة غير آلة التصوير ( الكاميرا ) وكذلك الفن غير العلم .

لقد تكون الشعر وظهر كما قلنا في عصور مبكرة ، عصور الانسان البدائية . وكان الانسان آنذاك يهتم بظواهر الكون ويندهش منها ويسعى الى التكيف معها ، فصور افكره حسية ، ولم يكن الانسان بحاجة الى العقل لانه كان مأفوما غارقا بالاحساس والخيال ، واذا كان الطفل الفرد يهتم بالمحسوسات فطفولة الانسانية الاولى كذلك مهتمة بالمحسوسات ايضا . فاصل الفن ـ والشعر بخاصة صور حسية . لان الشعر البدائي كان منصبا على الاهتمام بالاشياء .

يقول رانسوم :

« لا مشاحة ـ على ماارى ـ في ان الفنون تتكون من صور اصلية ومنها ظهرت في عصر مبكر من عصور البراءة »

والصور عند رانسوم تعني الصور الحسية .

ثم اخذ العقل ينمو مع تطور الانسان ، واخذت الحقيقة تستهوي الانسان ، ( ومنذ تلك اللحظة لايكتفي العقل بتلك الخيالات الواهمة بل يطلب معرفة الحقيقة ، فتوضح النظريات التي تتطلب مناقشة بلغة اكثر سهولة ، واكثر دقة من لغة الشعر ) . وهنا يكون الانسان بحاجة الى التجريد ، فالتجريد من خصائص المرحلة العلمية او لنقل من خصائص المرحلة التي جاءت بعد المرحلة الشعرية ، وقد تطور هذا التجريد الى الحد الذي لم يعد المفكر مشغولا بالتجربة المباشرة ، واصبح من الممكن ان تتعارض الحقائق العلمية مع الظواهر المنظورة .

يقول باشلار :

( هناك في البدء مرحلة مجسدة فيها يتمتع الذهن بصورة الظواهر ويتركز على ادب فلسفي يمجد الطبيعة ، ممتدحا في آن معا وحدة العالم ، وغزارة تنويعه ) . تلي هذه مرحلة ( مجسدة ـ مجردة ) تتميز بالميل الى التجريد والرغبة في تبسيط الواقع بالتعبير عنه باشكال هندسية تبقى . رغم التناقض الظاهري ، وثيقة الارتباط بالتجارب المجسدة ، وفي النهاية تأتي المرحلة ( التجريدية ) حقا ، وهذه تكمل انفصال المفكر عن التجربة المباشرة الى حد ان الحقيقة العلمية قد تتعارض بشدة مع الظواهر العيانية ) (١٨) .

فالتجربة صفة ملازمة للتعبير عن الحقائق العلمية ، اما الشعر فالتعبير عنه يكون بصورة حسية ، ولا علاقة له بالتجريد مطلقا . ولذلك فنحن مع الدكتور نوري جعفر عندما يقرر ( ان التجريد العلمي ابعد عن الواقع المحسوس من نظيره الفني . اي ان الصور الفنية عن الطبيعة اقرب الى الطبيعة من زميلها العلمي ) ، اما قوله بوجود تجريدين علمي وفني فنحن لسنامعه .

ولذلك فدلالات الالفاظ في الشعر تختلف عنها في النثر ، فمن المؤكد اننا لانستطيع ان نخضع تحليل معاني الالفاظ الشعرية للقياس والتجريد ، ذلك لغلبة الجانب الحسي عليها : ـ

« ان لدينا سؤالا نطرحه قد يدلنا على الوجهة التي يحسن ان ننظر اليها ، اما من شيء غير عادي في هذه الكلمات البسيطة المألوفة بصفتها كلمات في القصيدة ؟ لاتختلف . بطريقةما ، في القصيدة عنها نفسها في قطعة نثرية ، الا تختلف بطريقة ما عنها نفسها اذا مارتبت حسب الترتيب ,النظام اللذيا نعرفهما في قطعة نثرية ، لا اخالك الا موافقا على انها تختلف اختلافا واضحا ، اذ يبدو ان لديها مااستطيع تسميته بيني وبين نفسي ،وزنا اثقل من الوزن الذي تحمله الكلمات نفسها عندما نصادفها في الحديث العادي ، او في صفحة جريدة ، او حتى في صفة ما الكلمات النثرية . اننا نلمس تكثيفا لمعانيها ، او ربما بتعبير ادق ، لمدلول معانيها ، وهوليس تكثيفا من الممكن تعريفه عن طريق التحليل التجريدي والقياس . غير ان العجز عن تحليله بالاصطلاحات التجريدية لايعني ابدا ان التجربة وهمية ، بالرغم مما تقوله الاراء الشائعة ، انه لم يزل بالامكان . حتى تحت تأثير التعابير الجديدة ، ان يحس الانسان وان يعرف ايضا ، وماهو حاضر هنا فهو محسوس ) (١٩) .

عرفنا بهذا السرد الموجز تماما ، لماذا يكون التعبير الفني صورا حسية ، ولماذا يكون التعبير العلمي بالمجردات . واكدنا على كل من التعبيرين متمايزين بسبب من طبيعة العقل البشري متطوره ، فالغاء هذا التمايز بين التعبير الفني والعلمي والزعم بتعبير فني عبر المجردات يحتاج الى ايضاح وبيان لم يات عليه الدكتور ، ولم يوضحه لنا .

ان الغاء التمايز بين التعبيرين فيه الغاء لمراحل تطور المعرفة البشرية التي انتقلت ما المحسوسات الى لمجردات بما لايقبل الجدل .

وبالمناسبة لا نريد ان نغفل هذا التعبير الذي يرد في مقالة الدكتور ، فهو يسمي النظريات العلمية احيانا صورا علمية ) يقول مثلا :

( وعلى الرغم من كون الصور العلمية للاشياءوالاحياء تجعلنا اقدر على فهم تركيبها وتهيء لنا فرصة السيطرة عليها ـ وهذا هو اساس تقدم الحضارة المادية ـ الا ان حاجتنا للتمتع بالصور الفنية وبخاصة الشعرية منها لاتقل اهمية والحاقا عن ذلك بأي حال من الاحوال ) .

ويقول ايضا في مجال آخر « ومع ان الصور الفنية ـ وبخاصة الشعرية ـ تختلف الى درجة التناقض احيانا عن الصور التي يرسمها لنا العالم عن الطبيعة والاشياء ) . نؤكد تساؤلنا عن السبب الذي يدفع الدكتور الى تسمية المجردات العلمية او النظريات العلمية ( بالصور العلمية ) اهو بسبب الغاء التمايز بين التعبير الفني والعلمي الذي ناقشناه مع الدكتور ؟ فالدكتور يرتفع حينا بالتعبير الفني والشعري الى مستوى المجردات وحينا ينزل بمستوى المجردات العلمية الى مستوى الصور !؟ . ونحن نظن ان الدكتور قد وقع تحت تأثير مدرسة الجيشطالت بتسميته المجردات العلمية صورا (٢٠) .

نود ان ننتقل الى نقطة اخرى جديرة بالاهتمام ايضا، وردت في مقالة الدكتور وهي تقريره « ان جوهر الفن هو الكشف عن الخواص الجمالية للاشياء » . فالدكتور بتأكيده ان الفن بقيمته الجمالية يؤكد نظرية (الفن للفن) التي نأمل ان تكون قد اندثرت وعفا عليها الزمن. ولاندري فيما اذا كان الدكتور قد فطن الى ذلك ام لا؟ كما لاندري اين المدرسة البافلوفية في تأكيداته هذه والتي اجهد الدكتور نوري جعفر نفسه في اشاعتها وتطبيقها على الاداب والفنون ؟

ان النظرية الجمالية التي اقرها الدكتور في مقالته قد ذهبت به بعيدا الى تقرير جملة امور مبالغ فيها والى حد كبير فهو يقول :

« ان حاجة الانسان الى التعرف عمليا على الشمس مثلا من الناحية الفلكية والانتفاع بطاقتها لاغراض الصناعة والزراعة لا تقلان عن حاجته الى الاستمتاع بجمال الشمس من الناحية الفنية بأية حال من الاحوال » .

ان هذه المعادلة غير متوازنة ومبالغ فيها .

ان نفس هذه النظرة الجمالية المترفة التي اسرت الدكتور حعلته بعد اقتباسه جملة ابيات لشاعرين يقرر:

« هذه الصورة الفنية المترفة في وصف الشمس ستبقى خالدة ما بقيت الشمس والانسان ، في حين ان الصور العلمية الفلكية للشمس معرضة للتحوير او التبديل وحتى الالغاء في ضوء تقدم العلم كما هو معروف » .

ما كان للدكتور نوري جعفر ان يفكر في عالم الصراع والثورة . ان الفن يهدينا الترف ؟ ! ان هذه المقالات في النظرة الجمالية للفن لاتغير شيئا من واقع العلم والفن وكان الاجدر بالدكتور تبيان الفرق بين الرواية العلمية والرواية الشعرية كما يسميها رتشاردز وتحديد دور كل من العلم والفن والمجال الذي يتحرك فيه كل منهما بدلا من اطلاق احكام مغرقة بالغلو والمبالغة ؟

في الواقع اننا لا نطمح في هذه الصفحات الى اعطاء صورة متماسكة للعلاقة بين العلم والفن لاننا مهتمون مناقشة افكار الدكتور من جهة . ومن جهة اخرى فاننا في طريقنا الى تحقيق بحث حول هذا الموضوع كما اشرنا في بدء ردنا هذا . ولكي نستوفي ردنا نودان نقول بعض الملاحظات حول مقالة الدكتور التي تعج بالكثير من الافكار الحرية بالدراسة ، لابل انها تحظى باهتمام الفكر البشري في عصرنا لراهن :

١ - ان الدكتور اورد كعادته في مصنفاته الاخرى مقتطفات من الابيات الشعرية اكثر مما يتحمل البحث ، ونعتقد ان صورة او صورتين من الشعر تفيان بالغرض المطلوب في مثل هذه البحوث ، وتسعف الباحث في مايريد تركيزه وتأكيده .

٢ - ذيل الدكتور مقالته باربعة كتب باللغة الانكليزية كمراجع لمقالته . والكتب هي : « الفن خبرة » Artasexperiehce ومؤلفه جون ديوي Dewey, John

والكتاب الثاني: « في الادب والفن on Literature and Art ومؤلفه لنجارسكي Lunacharsky والكتاب الثالث : « مشاكل علم الجمال المعاصرة Problem of modern ومؤلفه ميجنكو وآخرون

Mechenko, And others

Art and social life

والكتابان بعد ذلك من منشورات دار التقدم بموسكو . اما الكتاب الرابع فهو :«الفن والحياة الاجتماعية» بليكانون . والكتاب من منشورات اللغات الاجنبية بموسكو ايضا .

ولا ندري ما جدوى ايراد مثل هذه المراجع في الوقت الذي لم يشر فيها الدكتور الى اي من آراء الغير ؟ ! فاذا كانت مثل هذه المراجع تدعم بعض ارائه فقد كان عليه ان يشير اليها والى اصحابها لتعرف ماهو له وماهو لغيره ، وما تقبله او رفضه من افكار الاخرين وبذلك يحقق الباحث النهج العلمي الصحيح ، كما ينبغي على الباحث ان يعرف المستوى الفكري للقضايا الفكرية التي يطرحها في مجتمعه ولغته ، وما هو مكتوب حولها حتى يتبين له مجال الاضافة واغناء جيله بمعطيات جديدة لا علم بها ، لابل يستطيع ان يقيم التداول المعروف فيتناوله بالنقد والمجادلة ليعرف قارئه الصحيح من الباطل في ذلك التداول ،**ولكننا لم نحس ان الدكتور يعرف شيئا عن البحوث المكتوبة في اللغة العربية او المترجمة عن لغات ؟ !** الى اللغة العربية والتي تتناول العلاقة بين العلم والفن . كما وان الكتاب الاول اي « الفن خبرة » مترجم الى العربية وقد ترجمه الدكتور ابراهيم زكريا ونشر عام ١٩٦٣ . وكان المفروض على الدكتور ان يشير الى ترجمته العربية يستطيع القارىء الذي لايلم بالانكليزية مراجعة الكتاب المذكور للاستزادة والاستفادة ، اما الكتب الثلاثة الاخرى فهي لكتاب سوفيت، وبالتأكيد فان المنهج والمعتقد الفكري للكتاب السوفيت يختلف عنه لدى جون ديوي ولذلك كان على الدكتور كي يتسنى له المنهج العلمي السليم ان يشير الى النصوص المثبتة بالكتب المذكورة والتي تدعم استنتاجاته وتحليله الا ان يحشر لنا كتبا متنافرة في طرقها واهدافها .

٣ - لقد وردت خلال مقالة الدكتور افكار ذات شأن غير انها ليست جديدة بالنسبة للفكر العالمي اذا بدت لناو كأنها مبتكرة ، ولو ان الدكتور اشار الى الكتاب الذين بلوروا تلك الاراء واوضحوها لاحسن صنعا :

أ - يقول الدكتور :

« ومع ان الصور الفنية للظواهر الطبيعية او الاجتماعية تختلف اختلافا جوهريا عن الصور العامة المعبر عنها بالمفاهيم المجردة ، الا انها تجريد من الواقع او انعكاس عنه . هذا الانعكاس يحصل في حالة العلم بشكل موضوعي كما بينا بعيدا عن المشاعر او الانفعالات او العواطف ( الناحية الذاتية ) ولهذا فانه يخضع لتفسير واحد في

حين ان الصور الفنية متشبعة بالجوانب الذاتية الى هذه الدرجة او تلك كما ذكرنا ولهذا فانها تقبل تفسيرات متعددة ومتباينه »

ويقول رتشاردز في ( العلم والشعر ) : ـ

« والشعر في استعماله للكلمات هو على النقيض من العلم تماما ، والافكار المحدودة جدا تحدث ولكنما لا تحدث نتيجة لاختيار منطقي للكلمات يجعلها ننبذ جميع الاحتمالات ماعدا احتمالا واحدا . كلا . بل السبب هو ان الطريقة ولهجة الصوت والايقاع والنغمة تؤثر على ميولنا وتجعلنا نختار فكرة دقيقة معينة من بين عدد غير محدود من الاحتمالات . وهذا مايجعل الاوصاف الشعرية تبدو غالبا اكثر دقة من الاوصاف النثرية . فاللغةالمستعملة منطقيا لاتستطيع انتصف منظرطبعيا او وجها من الوجوه ، وهي كي تفعل ذلك ، تحتاج الى جهاز ضخم من الاسماء لظلال الالوان والمشاعر المختلفة، واسماء اخرى لصفات دقيقة جدا ، ولاتوجد مثل هذه الاسماء ولذا نضطر الى استعمال اساليباخرى ،والشاعر حتى عندما يكتب نثرا ، كما يفعل «رسكن» او «كنسي» فأنه يجعل القارىء يختار المعنى الدقيق المطلوب من بين عدد غير محدود من المعاني التي يمكن ان تحملها الكلمة او العبارة او الجملة » (٢١)

ب ـ يقول الدكتور نوري : « وهذا هو الذي يحول دون ترجمة التراث الفني من لغة الى اخرى اومن الشعر الى النثر او بالعكس ضمن اطار اللغة الواحدة »

وفي نفس الموضوع يقول كولر ديج في كتابه ( سيرة ادبية ) : ـ «اعني عدم امكانية ترجمة (الشعر) الى كلمات من نفس اللغة دون اضرار بالمعنى » (٢٢)

وكذلك يقول ريتشاردز في ( العنى والشعور ) :

« اننا نستبدل بسهولة بالقصيدة قطعة سيئة من النثر ،وهذا شكل من الهجوم فيه اتلاف شديد للشعر» (٢٣)

حـ ـ يقول الدكتور ( والفن الاصيل هو الذي يعبر بأقوى صورة ممكنة عن شعر صاحبه ويستثير الى الحد الاقصى مشاعر المستمتعين به )

يتناول الدكتور في هذا النص مسألة هامة تخص التجربة الشعرية وهي مسألة معايشة المستمع او القارىء تجربة الشاعر او الفنان وهذ ما اشار اليه تولستوي بقوله:

« ان النشاط الفني يتلخص في ان يستحضر الفرد في ذاته احساسا كان قد جربه حتى وبعد ان يستحضره في ذاته الى الغير بحيث يجرب الغيرعين هذا الاحساس... وهكذا تصل الى الغير عدوى هذا الاحساس ويجربونه )

ويعلق رتشاردز في كتابه ( مبادىء النقد الادبي ) على كلام تولستوي قائلا ( وهذا في ذاته كلام بديع على شريطة ان تترجم كلمة ( احساس ) التي كانت شائعة في اللغة الجمالية السيكولوجية في مدارس الفن ايام تولستوي الى كلمة اكثر عمومية منها كلمة تجربة ) (٢٤)

ويبلور رتشاردز هذا المفهوم بشكل واضح جلي في العلم والشعر : ( ان الشعر الخالص فقط هو الذي يمنح القارىء الذي يتجه اليه بالطريقة المناسبة استجابة تحاكي في انفصالها العاطفي ونبلها وسكينتها تجربة الشاعر الذي هو سيد الكلام لانه سيد التجربة ذاتها . ) (٢٥)

الم يكن ماقرره الدكتور هو عين ماكان قد قرره رتشاردز دون ان يشير الدكتور الى ذلك .

٤ ـ ان الدكتور كعادته يكثر من اعادة افكاره ، وهذا مانتمنى ان يتجنبه في بحوثه القادمة .

وللدكتور الاحترام والاجلال

«١» ـ الفكر طبيعته وتطوره ـ نوري جعفر ـ ص ١٧١
«٢» ـ نفس الكتاب السابق ـ ص ١٧١
«٣» ـ طبيعة الانسان على ضوء فلسجة بافلوف ـ نوري جعفر ـ ص٤٠٤
«٤» ـ اللغة والفكر ـ نوري جعفر ـ ص ٣٩
«٥» ـ نفس الكتاب السابق ـ ص ٣٩
«٦» ـ نظرية الانواع الادبية ـ تأليف قنست ـ ترجمة الدكتور حسن عون ص ٣٤
«٧» ـ الاسطورة والرمز ـ ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ص ٥٧
«٨» ـ مقالات في النقد ـ ترجمة على جمال الدين عزت ـ ص ٢٠ـ٢١
«٩» ـ مناهج النقد الادبي بين النظرية والتطبيق ـ ديفديتش ـ ترجمة الدكتور محمد يوسف نجم ص ٢٢٠
«١٠» ـ المصدر السابق ص ٢٠٥ ـ ٢٠٦
«١١» ـ المصدر السابق ـ ٢٠٦
«١٢» ـ الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ـ اليزابث درو ـ ترجمة الدكتور محمد ابراهيم الشوش ص ٤١
«١٣» ـ مبادىء النقد الادبي ا . أ . رتشاردز ترجمة الدكتورمصطفى بـدوي ص ١٠٦
«١٤» ـ الايدلوجية والشعر تأليف جورج طومسون ترجمة منير شفيق مجلة الثقافة العربية العدد الثالث عشر سنة١٩٧٤ص٥٤
«١٥» ـ الاسطورة والرمز ـ ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ص ٥٦
«١٦» ـ نفس الكتاب السابق ص ٥٧
«١٧» ـ مناهج النقد الادبي بين النظرية والتطبيق ص ٢٢٣
«١٨» ـ الاسطورة والرمز ـ ص ٥٦
«١٩» ـ الشعر والتجربة ـ ارشيبالد مكليش ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي ص ٢٠ ـ ٢١
«٢٠» ـ حول التفكير بالصور ومدرسة الجشطالت راجع كتاب الدكتور فاخر عاقل « مدارس علم النفس » . يقول الدكتور في كتابه المذكور ص ١٥٦ :

« ان عملية التلقي في الدماغ ميالة الى التوازن او على الاقل الى حد ادنى من التوتر . شأنها في ذلك شأن غيرها من المجموعات الفيزياء المتكاملة ( المستمرة ) كنقط الماء ، وفقاقيع الصابون ، والشبكة الكهربائية ، واذا كان الدماغ لايستجيب بنفس الدرجة من السرعة والامانة لكل الصور ، فانه في كل حال يستجيب للصورة على انها كل ولذلك فأن رؤية الصور والاشكال ليست امرا مكتسبا بل فطريا في طبيعة فاعلية الدماغ »

راجع كذلك كتاب « علم النفس في مائة عام » تأليف فلوجل ترجمة لطفي فطيم ص ١٦٨ حول نفس الموضوع
«٢١» ـ اسس النقد الادبي تبويب مارك شورر ورفاقه ترجمة هيفاء هاشم ص ١١٠ ـ ١١١
«٢٢» ـ النظرية الرومانتيكية في الشعر ( سيره ادبية ) لكولريدج ترجمة الدكتور عبد الحكيم حسان ص ٣٨٨
«٢٣» ـ اسس النقد الادبي ص ١٥٧
«٢٤» ـ مبادىء النقد الادبي ص ١٠٩
«٢٥» ـ اسس النقد الادبي ص ١٢٠

# ٥مسرح٥

## كان ياماكان
## تمجيد للعمل والعقل والحكمة الشعبية
## ( الملاحظات عن عرض يوم ٢١ــ١٠ــ٩٧٦ )

**الفكرة :**
**اعتراضات :**
**ملاحظات اخرى :**
**شخصية المسرحية :**
**عناصر اخرى :**

هناك مسرحيات لاتكشف عن فكرتها الاساسية بشكل مباشر اذ تنثر جزيئاتها بين السطور فتتباين التفسيرات وتتضارب التحليلات .. ومسرحيات اخرى تكشف عن نفسها باستحياء رقيق ، او بشكل مدوي وصريح .وقد تصاغ الفكرة في جملة او جملتين ،او تلقي بضلالها على بناء المسرحية واحداثها وعجلة علاقاتها وابعاد شخوصها اما فكرة مسرحية (كان ياماكان) للفنان قاسم محمد فتبدو سافرة عن وجهها منذ المشهد الاول على شكل جمل متكررة ثم تستمر كالخيط الذي تنتظم فيه حبات مسبحة كبيرة .

يقول القاريء نقلا عن العلماء : «الانسان انسان ماطلب العلم والعرفان ، فان ظل جاهلا فقد ظل حيوان ..»ص٦

وتبقى الفكرة مطلة براسها على امتداد الاحداث وهي تخاطب الجمهور بنبرة عالية . فهي تظهر على لسان البستاني (عزالدين طابو) وبدور (افراح عباس) والمجموعة وابو العقل (عزيز خيون) وحسن نفسه (قائد نعمان ) ، كما تظهر في تضاعف الاحداث بشكل ممل وملحاح ..

فالمرآة ، ذلك الهاتف الداخلي لبدور .. وجذرها الانساني الطيب ، يقول : لايصح ان يبقى المبشر بهذه الصورة مجرد اكل ونوم ــ فتلك حياة خاملة والحياة الخاملة ليست فاضلة ص٨

هذا الاستعداد يجد صداه في كلمات البستاني الذي يعطي حكمة الشعب فيقول لها ان العلم والشغل هما الامير وهما الملك . وقد قال حكماء العالم الاخر غير عالم البلاط والملكية : « ان لاعلم بلا عمل والشغل والعلم صديق الانسان حين لايكون عنده صديق ، وان العلم والعمل سلاح الانسان ضد اعدائه . والعمل هو حرية البشر وخيرهم وضوء حياتهم .

فتسأله الاميرة بسذاجة : ماهو المبرر للعمل وتحصيل العلم مادامت هي اميرة وابنة ملك . فيرد عليها كمعلم نبيه : « العلم والشغل هما الحق وغيرهما باطل »

وتردد حكمة البستاني ان ابن آدم هو ملح الحياة والعمل ملح ابن ادم ، ترد مرة اخرى على لسان بطلة قصته ابنة الحائك الفقيرة . وان النقاش الذي دار في مجلس الملك عن ايهما افضل العقل او المال ، التدبير او التبذير ، وايهما المدبر المراة او الرجل هو بداية رحلة بدور مع حسن ، وبداية الخيط للعقدة التي بنى الفنان قاسم حولها المسرحية اذ تختلف بدور في اجابتها عن اجابات اختيها شموس (زهرة محمد) ونجوم (هناء محمد) عندما يطرح عليهن السؤال الكبير فترى بدور « ان اساس كل شيء واساس التدبير هو العقل » على نقيض مايراه ابوها ان الرجل هو الاساس وليس العقل . تلقت هذه الدروس من البستاني الحكيم دون ان يلحظ احدما حدث من تغير في سلوكها وافكارها ! فتطرد من القصر بلا مال بعد ان زوجها ابوها **من اكسل واغبى رجال المملكه . وبعد العفو عنها اذا اثبتت صحة رأيها وتربط بين الاصل والعقل . فتقول ان الرجل يكون اصلا بقدرماعنده من عقل ، وكذلك المراة هي اصل بقدر ماعندها من عقل ، ولكن من الافضل ان يتعاون الاثنان . وتعكس الاحداث في الجزءالاول من رحلة حسن الغبي والكسول مع بدور العاقلة المعلمة ان المرأة هي الاصل وان الرجل ليس اصلا لانة عرض علينا بلاعقل . ويكتسب العقل الذي يعني هنا الوعي على يدي المرأة ــ الاصل ثم يقف بمصافها وتتعادل كفتاهما حين يحل حزورة البساط العجيب . وتنتهي المسرحية بتعاونهما واعتمادهما على نفسيهما في مواصلة الحياة بعيدا عن وصاية الملك (شكري احمد شكري) وتحت ظل العقل والعمل .**

**واثناء النقاش الذي تخوضه بدور ضد ابيها ووزيره . اذتتعرض مع اختيها لامتحان ... كامتحان الملك لير لبناته الثلاث . تصف لسانها بانه (عقل) ! وتستشهد احد حكمائها ! ولا ندري هل هو (حكيم) الملكية او حكيم الضفة الاخرى فتقول بان « لسان العاقل وراء عقله . فاذا اراد الكلام تفكر فان كان له او عليه قال .. ولايسكت . لكن الجاهل عقله وراء لسانه فان تكلم .. تكلم دون تفكر »**

**ويحذر ابو العقل ( عزيز خيون ) ان حصول حسن على العقل يعني تعريضه للمصائب ويجعله يفكر ويصيبه الارق ويندفع للعمل . ويغني القارىء ان « اهل السعي والعقل يغيرون الحال ، يغيرون الكون وهم يتغيرون بدورهم» فيتحول حسن الى معلم فيقول التعبان (غازي**

محي) ان العقل اساس كل شيء ، وان الراحة والرزق والسعادة نتيجة العقل وليس بسبب الحظ .

طرحت الفكرة التي مجد فيها قاسم العقل والعمل بكل تفصيلاتها وعلاقاتها المتشابكة بالانسان ، وقيمها الاخلاقية . فكانت اشبه بدراسة اكاديمية بجفافها وحقائقها الصلبة .. فاثرت على فنية المسرحية مما يبرر استخدام المقص لتشذيب اغصان شوكية نائتة على جذع قوي .

ان تعاطف الفنان قاسم مع (العمل) دفعه لان يمجد((الصنعة اليدوية لاغيا من حسابه النمط الاخر وهو (العمل الذهني) . فانحاز عاطفيا وفكريا وفنيا ضد الحكم باعتباره (مهنة) ! فاشترط على الملك ان يمارس العمل المفضلي والا ظل ضائعا .. كما في قصة الامير الذي احب ابنة الحائك الفقيرة فاضطر الى ان يتعلم هو الاخر نفس مهنتها .

يعرض علينا المؤلف حسن وهو يخوض سلسلة من المواقف حيث يتعرض للاضطهاد والعذاب والقسوة والاستغفال . الجميع يضربونه ويهنونه عن عمد او سوء فهم .. صائد السمك (طارق سعيد) والرجل المشبع (غني جبر) وعابر السبيل (عادل كريم) وعامل الاحزمة ( فلاح حسن) ويخدعه المحتال (قاسم حسن) فيسرق ليراته وتستغفله زوجة الحيال (فاطمة) ويضربه البزاز (فوزي مهدي) ويستغله ابو الملك (كريم

بناء مجتمع اشتراكي ديمقراطي موحد هل نعلم المشاهد بان ابناء الملوك هم اللذين يقودون الناس البسطاء المسحوقين . ان معادلة عصرنا ومجتمعنا لاتحل بنظرة مثالية للمجتمع والصراع الدائر فيه .. والتي ادت المسرحية الى قلبها بشكل مغاير لما يراد من المسرح .. ان الذي يحصل هو ان الكادحين بحجمهم السياسي والطبقي هم الذين يدفعون ابناء البرجوازية للانسلاخ عن انتماءاتهم ومواقعهم الاجتماعية فينحازون الى صفوف لكادحين فاذا جرى الاعتراض لكون الاميرة قد تلقت سلاحها الفكري من البستاني الحكيم فتلك حجة ضعيفة . فوجود البستاني في خدمة البلاط طوال سنين طويلة بدون ان نعرف تاريخه الشخصي يدفعنا الى السؤال التالي : لماذا اثمرت حكمته في ربيبة البلاط ولم تثمر في حسن رأسا واختصارا للدورة الطويلة ؟

واذا قلنا ان المجتمع هو الذي يعطي ويخلق مفاهيمه وقيمه واخلاقه .. فهو الذي يصوغ الافكار والتجارب فان الفنان قاسم نظر لهذه المقولة بشكل معكوس تماما .. لقد قاد عبر رحلة طويلة من المعاناة في علاقته بمجتمع يبدو معطوبا ومختلا فلم يتعلم سوى الشكوى من الاهانات والضرب لكنه يتحول عندما يلتقي ببدور . تبدأ عنده البداية الاولى .. مثلما هي بدايات كل الاشياء فالدرب يبدأ بخطوة والنور بوهجة والعقل بفكرة والعمل بحركة . لم يعد حسن ينسى




عواد) فيقوم له بالحراسة ونقل الاكياس وتنظيف البيت ونقل الماء من الشط وبذلك ناقض قاسم نفسه حين رسم لنا شخصية حسن في منتهى الكسل الى درجة انه يتمدد تحت النخلة فاتحا فمه عسى ان تسقط فيه واحدة من الرطب ولا يكلف نفسه عناء التقاط ما يتساقط حول راسه . فنموذج حسن ، اذا قورن بنماذج اخرى قدمها تراثنا الشعبي بما تحمله من قيمة ايجابية مضيئة ، نجده نموذجا خاليا من قوة الجذب المؤثرة .. فهو ابن ارملة فقيرة ماتت تحت وطأة الفقر والمرض يتم تحرره من الخوف والجهل على يد اميرة انسلخت من طبقتها ومنزلتها الاجتماعية لتقود هذا الانسان الى مرتبة اعلى .

لقد فات الفنان قاسم الالتفات الى النموذج الايجابي الاخر الذي طرحه تراثنا الشعبي نموذج الانسان الفقير الذي يجذب بشجاعته وذكائه وسمو اخلاقه الاميرة الجميلة او الابنة الغنية فتقع في حبه او تعجب به . فهذا النموذج المتفرد يكون الفنار الذي يجنب السفن التائهة من مخاطر البحر لمضطرب الهائج .. فالتراث بنماذجه وطروحاته نتاج مجتمع طبقي له وجه سلبي كماله وجه ايجابي وتعاملنا معه يكون تثبيت القيم الايجابية المضيئة . ففي عصرنا ، عصر الاشتراكية ، وفي مرحلتنا الاجتماعية ونحن نتوجه صوب وضع اسس

ماتكلفه به بدور ، ولن يخدع ولن يستسلم للكسل بذلك اعطى الفنان قاسم قيمة وتاثيرا لبدور المنسلخة عن طبقتها دورا اكبر مما فعله المجتمع الذي تعيش فيه نماذج وافضة ، كما اعطى للبعد الذاتي للانسان قوة وتاثيرا اكبر من البعد الموضوعي .

تعرض المسرحية سلسلة من مواقف الرفض ، تظهر مرسومة وفق تخطيط ذهني مسبق وليس نتيجة للاحداث .. وان كانت تعكس قيمة ايجابية تصب ايضا في خدمة الفكرة الاساسية . فالاب الحائك بطل قصة البستاني رفض الجاه والمنصب الذي عرضه الملك قبل ان يتزوج ابنه من ابنة الحائك الفقير . فيرد عليه ان كان راغبا حقافي المصاهرة انيقبل به كماهو بفقره ومهنته . والرجل الثالث (عبد المطلب خلف) يقول للدلال (اياد فليح حسن) ردا على نصحه بان يقدم نفسه كرجل كسول يتزوج من الاميرة ، يقول له مستنتجا لولمتكن الاميرة انسانة كسولة وابنة ملك كسول لما عرضت للبيع بثمن بخس فلا يبدي الدلال اي رد فعل ازاء هذه الشتيمه ! كما يرفض الرجل لاول (حسين سلمان) ولرجل الثاني (صالح مهدي) .

وكررت المسرحية نفسها في قصة الامير الذي خطفه اللصوص

فاقنعهم بانه سيغنيهم عن طريق حياكة البسط الثمينة فلا حاجة بهم للمطالبته بفدية . فيقوم بكتابة عنوان السرداب الذي سجن فيــه فيقبض على اللصوص ويطلق سراحه . نفس الحادثة تتكرر مع لاميرة بدور اذ تسجن هي الاخرى بكتابة عنوان سجنها على البساط العجيب على شكل (حزورة) لايعرف حلها غير زوجها حسن الذي تصادف وجوده في سوق العجائب ملتقى الصراع واطراف الصراع وحله . كما ان لامير تعلم الحياكة مع زوجته الفقيرة ، وتعلمت بدور الحياكة مهنة الفقراء، وطبقت نفس الحيلة القديمة التـي رواها البســتاني . فاحتوى هذا التكرار على قدر من التقليد الميكانيكي دون محاولة التطبيق الحكمة بابداع وفق الضروف المتغيرة . في هذه الحالة يمكن اختزال الديالوج الطويل للبستاني بحذف القصة فلا تكشف المسرحية بعض اوراقها في وقت مبكر .

اضافة الى ديالوج البستاني فهناك ديالوج اخر طويل ومتعب لـ (ابو العقل) .. صحيح ان من خصائص تراثنا الشعبي ســـرد الحكايات الطويلة واحيانا سرد حكاية داخل حكاية الا ان التحرر منها لصالح الدراما ضرورة وشرط مهم لنجاح العمل .

وضمت المسرحية حيلا غير مبتكرة بل وتبدو احيانا ساذجة فمثلما يلتقي الملك ببايع البلابل (خالد صباح) وبائع البطيخ (احمد عبدالامير) يلتقي بالتعبان الذي يسلمه سكينا بديعة ليكسر بها البطيخة فيكتشف




الملك انها نفس السكينة التي اضاعها قبل سنوات اثناء رحلة صيد فيامر بعتقال التعبان متهما اياه بسرقتها . حدث كل ذلك بسبب عدم احترام التعبان للحكمة التي علمه اياها حسن ( ان يعمل الشيىء في حينه)وهي الحكمة التي استلخصها من رحلته الاولى مع المجتمع .. فكانت مفارقات مضحكة وقع حسن ضحيتها فهو يدعو لصاحب الجنازة دعاءا كان يجب ان يوجه لصائد السمك ، ودعاء الميت يوجهه لجثة حمار اي كان (يعمل الشيء في حينه) . والحكمة الثانية التي زود التعبان بها هي (ان لايجيب الا اذا سئل) .

فيذكره حسن بهاتين الحكمتين بتوجيه الحديث بشـكل سـاذج الى قطة كان يحملها حسن اثناء وجوده في سوق العجائب . عمد المخرج الى تجميدحركة المثلين ليوحي بان الشخصيات الاخرى لاتسمع مايقوله .. فكان الحل ضعيفا ان لم نقل ساذجا ! ولانقاذ التعبان من ورطته ينصحه باتهام الملك انه قتل اباه بدليل انه وجدها في صدره مثل هذا الاتهام لخطير الا يمكن ان يدفع الملك لمعاقبته خاصة وان الملك بريء من التهمة فهو الذي اعلن مسبقا عن ملكيته للسكين . هذه الحيلة غير المحبوكة بقوة اوردها المؤلف ليثبت ان الحكمة الشـعبية او العقل الشعبي ! سلاح مفيد يمكنه ان ينقذ انسانا من السجن! وهذا تحميل زائد ومبالغ به . يسارع الملك وبشكل ضعيف الى اعلان براءته كانما هو في حضرة ملك اعظم منه قوة وبطشا . بل ويسارع الىالتبرع بمساعدة التعبان ، فيرفض هذا العرض فيضيف قاسم بذلك موقف رفض جديد للسلسلته المتعددة الحلقات من الرفض .. رفض الرجال الثلاثة ورفض ابطال الحكايات الجانبية ورفض بدور وحسن لمنحة الملك وعفوه .. جاءت كلها لتثبت بشكل عاطفي ان الناس البسطاء وفقراء الشعب يرفضون وعلى طول الخط الجنة الملكية !

وعندما يعرض البساط لذي حاكته بدور . يطلب ابو الملك من الجميع حل الحزورة المرسومة عليه . فيفسرها الملك وفقا لمفاهيمه الخاصة بانها تعني الرجل والحياة ، او الشجرة او الدنيا . ويفسرها الوزير (حاتم سلمان) بانها الهواء او الماء او العمر . ويضيف ابو الملك بانها تعني الشمس . وهنا يتدخل حسن ليقول ان هناك جوابا واحدا هو (العقل) الذي استخدمه في اكتشاف المكان الذي سجنت فيــه بدور فينهار ابو الملك وتستيقظ ابوة الملك فجاة .

تداخل في المسرحية اكثر من مستوى زمني . لم يتوضح اتجاهه دفعة واحدة . فتوحي المجموعة والقاريء في بدء المسرحية بانهم ابناء بغداد المعاصرة من خلال ملابس الشعبية . ثم تقص علينا قصة حدثت في قديم الزمان بالصنعة التي تفتتح بها جداتنا الحكايات (كان ياmكان)

يمكن تحديد زمان وقوعها بالعهد العثماني .. والشكل الذي اعتمده المؤلف هو تداخل مسرحتين في آن واحد .. مسرحية تليها المجموعة والقاريء ومسرحية يليها ابطال (كان ياماكان ) .فتحقق المسرحية الاولى المشاركة الايجابية بينها وبين المتفرجين ، ليس نتيجة وجود الراوي والمجموعة ، بل وجود جسر قوي من التقارب الوجداني والعاطفي . فتمكن المؤلف والمخرج من شد خيوطه القوية وغير المرئية بتوظيفه للتراث لشعبي باقتدار واضح من خلال الاغاني الشعبية التي لها صداها في ذوق المشاهد ووجدانه كالمقام والبستة والاهزوجة والمربع ، ومن خلال الحكمة العميقة والبسيطة والمالوفة من خلال المثل الشعبي والحكاية .. كل هذه المصادر اغنت التاليف والعملية الاخراجية التي كانت مؤتلفة وامينة لمناخ ومزاج التكوين الشعبي .

لقد تحولت هذه المفردات والصياغات الى افعال درامية وان بدت احيانا زائدة او ضعيفة . او اتخذت الافعال مبررا للاغتراف من هذا الكنز الفريد..وان كان الخليط السحري الذي يشدهذين الحدينيظهر احيانا على جلد الاحداث والشخوص والعلاقات فتصاب بخلل جزئي .

ولكي يوضح المخرج للمتفرج وجود بعدين او شكلين من العرض عمد الى ادارة احداث المسرحية الثانية داخل المسرح ، أودار احداث القاريء والمجموعة والارملة على الدرعين الجانبيين .. ولكن الاحدث التالية تسقط هذا لحاجز ، فيقوم بعض افراد المجموعة بالاشتراك باحداث في زمن الملك ، ويتدخل القاريء ليقول للملك انه ليس من حقه منع حسن من الكلام والجدال او منافسته على شراء البساط فلا يندهش الملك لذلك كانه كان متفقا معه في وجوب قطع سير الاحداث . فينصحه القاريء بالايخدعه ثناء الناس ولاضير بأن ينصحه صبي كما حدث للخليفة عمر بن عبدالعزيز ..

المسرحية ذات طابع تعليمي واضح الفت درسها الاساس في تمجيد العمل والعقل والانسان من خلالهما .. كما ثمنت عاليا قيمة انجازات الشعب التراثية لما تحمله من قيم .. وظفها الفنان قاسم بشكل درامي ممتع . وبذلك وضع قدمه بقوة على درب يشكل نهجا خاصا به . وفي مسرحية (كان ياماكان) كان الشكل او الاطار المسرحي اكثر تقدما من المضمون . فحوت بذرة تناقضها الداخلي . فكان الجانب العياني للمسرحية ونجاح توظيف العناصر الفنية دليلا على رجحان دور المخرج على دور المؤلف . فكانت النتيجة عقد لقاء شعبي ممتع بمتفرج تكمن في عقله ووجدانه مكونات تراث غني وخصب استثيرت بنجاح بواسطة العرض المسرحي .

المسرحية ذات اتجاه تعليمي واضح ، يصدم المشاهد احيانا بجفافه ومباشرته الوعظية لكنه نجح في ان يكون متالقا مع بيئة المتلقين امتزج مع مشاعرهم دون استئذان . وبذلك عزف الاتجاه التعليمي على الاحاسيس العاطفية .. فتوارت الى الخلف قصور البناء الفني . وانعكس نفس الاتجاه في توظيفه للعناصر الفنية ربما يكون الفنان المبدع كاظم حيدر بخطوطه البسيطة قد نقل صورا غنية ومؤثرة . ونقل لنا مكان الاحداث بلغة مفهومة كالنخلة بعذقها ، واستخدامه المتعدد الجوانب لتشكيلية بيت المحتال والبلاط والخربة وسوق العجائب ، في كل مرة يشكل مغاير ممكن التنفيذ بيسر وجمال اخاذ . وانسجم مع الملابس في اطار موحد وجميل الا انهما تنافرا مع انارة مولود مسلم في اكثر من مشهد فالاكثار من استخدام البقع الضوئية اثر على انسيابية الديكور .

نهض العمل على تشخيص المخرج الدقيق لكادر الممثلين كقدرات مناسبة للشخوص .. فانقذ عز الدين طابو المشهد الطويل الممل من بعض رتابته ، باعتماده على تلوين صوتي وايقاع واضح وطريقة اداء خاصة في استخدام الجسم . فنقل مستويين من الحوار ، مستوى الحوار المباشر مع الاميرة ومستوى قص الحكاية القديمة بمغزاها واستخدمها كوسيلة تعليمية . الا ان رفع الكلفة بينه وبين الاميرة بذلك الحجم وتقمصه دور المعلم العطوف ، كان يخلو من الاقناع مادمنا لم نعرف تاريخ هذه العلاقة التي بدت فجائية وبنت وقتها وذلك عندما يستفسر البستاني من الاميرة عما تفعله في حياتها اليومية ؟ فقدمتها شخصية متميزة بالكبرياء المهيب والارتفاع بنفسها على الاميرة كما اثبتت الفنانة افراح عباس انها درست دورها جيدا وطرحت شخصصية واضحة فلم تكرر نفسها . فتخلصت الى حد كبير من بعض الحركات والتنغيمات النمطية . مع ان الفنان قائد نعمان ظل يلقي بتنغيم متشابه في معظم المشاهد ، الا انه شدنا بنبرة الحزن الملتاع وانتقاله من مستوى الانسان الضحية الى الانسان المعلم والواعي والمجابه . فكان لقاؤه بالملك في م‍ ‍هد سوق العجائب مؤثرا اعطى للانسان الفقير قيمة راجحة على الملك . واثبت الفنان قاسم حسن من جديد كونهطاقة كوميدية جذابةوان بمقدوره انيطرح نفسه باطار مختلف عما فعل فيادواره السابقة . وكانت الفنانة فاطمة مسيطرة ومتميزة. وان كلا من شكري احمد وغازي محي وفوزي مهدي واياد فليح حسن بنوا جوا شعبيا ملونا بالسخرية والضحكة والمغزى المعبر . واستطاع الفنان كريم عواد ان يرسم لنا شخصية المالك المستغل والمخادع القاسي وان بالغ بعض الشيء في المشهد الاخير مشهد القبض عليه في السوق بعد حل الحزورة . واعطى الفنان عزيزخيون لشخصية ابو لمقل بصوته العميق هيبة وحضورا واضحين . وتفرد الفنان خليل شوقي بتجسيد شخصية القاريء الاسرة فتمكن من امساك خيوط العرض بثقة وقوة معترف بها . فمنح العمل طعما خاصا .. بتلويناته وانشاده .

لقد انتهت المسرحية باهداء الجمهور باقة جميلة من الامثال الشعبية ذات لمضامين التقدمية والانسانية ، واهدى الفنان قاسم لمسرحنا محاولة جادة وجميلة تبعث على الاعتزاز .

ـ علي مزاحم عباس

# ○فنون تشكيلية○

## من أجل بوستر سياسي جديد
## (( حديث عن المعرض المقام بمناسبة المؤتمر الفكري حول الصهيونية كحركة عنصرية ))

- **مقدمة :**
- **جيل جديد من الشباب :**

معرض فن البوستر السياسي ، الذي اقيم على قاعة جمعية الفنانين بمناسبة المؤتمر الفكري حول الصهيونية كحركة عنصرية ، يجيء معبرا ومؤكدا وجهة النظر القائلة : بان البوستر السياسي اكثر أرتباطا والتصاقا بالاحداث السياسية ، واكثر تعبيرا عن التحولات الاجتماعية ..

وفي هذا المعرض الجديد ، الذي يشارك فيه اكثر من ثلاثين فنانا بعمل من الحجم الكبير نلاحظ في البدء مسألة ذات دلالة ، وهي مسألة فن البوستر السياسي ، والحرفيات الخاصة لهذا الفن . فبواسطة الاتقان الحرفي تكتسب الاعمال قيمةتناسب عصرنا والمشكلات المعالجة . فضلاعن ظهورجيل جديدمن الفنانين الشباب بحيث اذااجرينامقارنة بينهم وبين الجيل السابق والاسبق ، لاظهرت اعمالهم التطور الكبير لهذا الفن ، ترسيخ الكثير من القواعد الجديدة له .

ان الخلاف المثار حاليا داخل الوسط الفني يرتبط بالسؤال التالي : هل نصنع فنا ؟ ام نتخذ التعبير الانفعالي الحر اساسا لاعمالنا ؟ دون شك ان هذه المشكلة تبقى مرتبطة بفن البوستر اذ انه يعبر بوضوح ايديولوجي عن قضاياسياسية مباشرة ، او ينبغي ان يكون لها تأثير مباشر ، ثقافيا وتعليميا وجماليا معا . اما بصدد (الفن) فان الحرية اوسع واشمل لمعالجة الموضوعات والافكار . ولكن ما أنجز بهذه التجربة ، كما اعتقد ، لابد يعد خطوة تأسيسية لفن البوستر السياسي في العراق ، وان تعد صناعة الفن جزءا من أبداعه.

- **حرفيات البوستر :**

لفترة قريبة جدا ، وبالذات في المعرض المقام عن المقاومة الفلسطينية والقوى الوطنية اللبنانية في جمعية الفنانيين العراقيين كنا ما نزال نرى خليطا من الوسائل الفنية للتعبير عن (الافكار) ، وفي حينها جرت مناقشة لابد من ذكر بعض نتائجها : ان على فنان البوستر السياسي ان يتحدد بخصائص فن البوستر ، ويلتزم بقواعده المعاصرة والكلاسيكية معا ، وان يرفع مستوى هذا الفن من ( الاعلان ) او الدعاية ، الى التعبير الاكثر صلة بروح القضية والمعاصرة : فضلا عن جدل لما يزل يدور حول ماذا كان فن البوستر في العراق قد خطا الى الامام بفضل تنوعه وغزارة الافكار المعالجة ام انه بفضل القدرة التعبيرية قد تخطى الكثير من المشاكل الفنية والفكرية .

في هذا المعرض ولاول مرة كما اعتقد ، نلحظ ان هناك نتائجا ترتبط بحرفيات هذا الفن ، دون مشاهدة معالجات تجريبية تتدخل فيها عناصر مشوشة وغير مدروسة بعمق . ولربما ، اذا استثنيت اعمالا ، فستكون قليلة جدا ، وهي دون شك : تمتلك عنصر البوستر السياسي (الاعلاني) ، بيد انها اكثر قربا لفن الرسم ، او لفن الديكور، وانها بالتالي لاتمتلك موضوعا محددا ومرتبطا بفكرة (الصهيونية كحركة عنصرية . ويجب ان أذكر : ان مثل هذا الموضوع الصعب للرسم اساسا لايعطى نتائج كبيرة ،

أذن فالانتقال من التشوش السابق ، وعدم استخدام وتوظيف الافكار والوسائل لاعطاء نتائج محددة وفي مستوى جديد ،يفسر لنا، او يذكرنا بالفن الذي يسعى لموازاة الاحداث ، عمقا وقوة ، الا اننا هنا ازاء تجربة تتجاوز الاوليات ، وتتجاوز النجاح السهل . فالنتائج تجعلنا نفكر في استفادة الفنان العراقي من البوستر السياسي العالمي ومن التقنية المعاصرة للفن التقدمي ، وثالثا : الاستفادة من اشياء كثيرة كالفن الفوتغرافي والوسائل الفنية الاخرى الكثيرة واخيرا ، تكريس هذا الفن لاجل قضية خطيرة .

وللاستفادة هنا بالموضوعات . فعلى صعيد الوسائل ثمة استفادة من فن الفوتغراف الذي كان يمنح الاعمال صلات بالحوادث والمكان وبجوهر الفكرة : ان تجسيد الصهيونية كحركة عنصرية يبرهن عليه

بوضوح ودقة . انما الحقيقة الوثائقية التي تبرهن للعالم عن العنصرية في اشكالها البشعة غير المحددة ، القتل ، الاعتداء بكل الصور ، والوقوف موقفا بربريا ازاء المشكلات الانسانية ...

والاستفادة من البوستر العالمي منحت العديد من الاعمال قيمة فنية عالية ، حيث يمكن لهذا المعرض ان ينتقل الى خارج القطر ليكون وثيقة عصرية عن وحشية الصهيونية . فضلا عن استخدام التقنيات الفنية الاخرى ، فالسينما ، والنحت الزم وقبل كل شيء نذكر ان الفنان العراقي كان يمتلك هدفا (واضحا) صريحا في بحثه عن نتائج جديدة يعبر بها عن افكاره ، وان بحثه هذا ، بسبب أفكاره، هو الذي قاده الى الدراسة والاستفادة من الفنون العالمية ، ومن النتائج الفنية المرتبطة بفن البوستر ، وبالانسان في الربع الاخير من القرن العشرين .

للحق ، لااريد ان اعرب عن دهشتي فقط ، بل ارغب ان احافظ بالتحليل الموضوعي على الخاصية الجديدة في هذا المعرض . وبمعنى ادق : ان أشير الى التزام معظم المشاركين في اعطاء نتائج باهرة لفن البوستر السياسي . فمثلا ، لايخفى علينا الاثر الصريح للقوة التعبيرية التي تنوعت بين البوستر الوثائقي ، والبوستر الفني . ففي الجانب الاول يستخدم الفنان الوسائل التقنية الاكثر أرتباطا بواقعية الفكرة (كفن وثائقي) . وفي الجانب الاخر : نرى تلاعب وابتكار الفنان بالموضوعات وبطرق المعالجة . فأسماعيل فتاح ، يشذ عن الجميع بعمل خارق (حقا) :ثمة لوحة سوداء ممزقة في جانب منها ، وثمة راس يبتعد عن اللوحة حوالي المتر او المتر ونصف مرتبط بحبال رفيعة بالخلفية ، الرأس مدمى وملقى على الارض . الا ان تأثير هذا العمل الفني يلتزم بفكرة البوستر ، ولكنه يتجاوزها ، انه بمعنى اخر تجاوز الحداثة التي ابتكرها اسماعيل فتاح الى التعبير الواقعي المؤثر . وعمل سلمان عباس يختلف عن باقي الاعمال ايضا : انه يرسم حشودا من الجماهير المذعورة وقد تمزقت اللوحة من اعلاها كأنها لوح معدني ممزق وثمة أعمال كثيرة تحافظ على أعطاء تأثير واقعي (وثائقي) وواقعي فني . انه التنوع بين الواقع ، كما هو ، والواقع كما يراه الفنان . بيد اننا في الحالتين ازاء فن سياسي ، لافن دعاية ، بل فن ايديولوجي يلتزم الجانب المضيء في الواقع . ومن هنا يحقق هذا المعرض بعدا مستقبليا ، بعدا يرتبط بالحدث ليتجاوزه الى خلق حالة واعية ترتبط بالمشاهد ، انها حالة الكشف عن خفايا الواقع ويمكن لنا ، اذن تشخيص التطور الحادث في هذه التجربة الرائدة المرتبطة بالوعي السياسي العربي الجديد ، التطور المحدد والمرتبط بالقواعد والاصول لابالفوضى ، اولا والمرتبط بجعل فن البوستر (وبالمناسبة ،فان عشرات البلدان التي تناضل من اجل حريتها ، نجد ان فن البوستر عندها اكثر تطورا من باقي الفنون ، او اكثر خطورة) اكثر تعبيرا عن دينامية الواقع . اي بمعنى اخر : أننا في فترة كهذه الفترة قد لانلمس تطورا في الفن عامة ،الا اننا نلمس هذا التطور في فن سياسي اكثر التصاقا بالجماهير ، وهذا ماتحقق هنا. حيث يعبر المعرض عن حركة (عنيفة) وعن توتر قوي وحاد ... بيد ان قدرة الفنان الابداعية ، في اغلب الاعمال ، مكنته من اعطاء نتائج ، ستشكل مجالا خصبا لمستقبل هذا الفن .

## جيل جديد من الشباب

رغم ان عمر الحركة التشكيلية العراقية قصير ، نسبيا ،الا انه مليء بالمراحل والانتقالات ، والتجارب المتنوعة . وعبر هذا العمر (الذي لا يزيد على الربع قرن) يظهر الجيل المؤسس رائدا ، ويأتي بعده جيل اخر (وسطي ، او ستيني كما شاعت هذه التسمية في الشعر والقصة) وجيل ثالث يمكن اعتباره اقل خبرة الا انه يجسد لنا عبر تجاربه وافكاره انعكاسات الواقع في هذه الاعمال .

وهذا الجيل الثالث (الذي لايعاني محنة سلبية قدر مشكلات التحول . ومواجهة تخلف الماضي .) يبدو للبعض ـ وهذا صحيح نسبيا ـ اقل قيمة واكثر صخبا . بيد اننا في هذا المعرض نواجه نتيجة اخرى يقدمها هذا الجيل بشكل يكاد ان يكون استثنائيا . ولكننا على اية حال ، نشخص مثل هذه النتيجة لصالح هذا الجيل .

ولعل ابرز ماقدمه الشباب في هذه التجربة (الفنية ـ السياسية) يتمثل في (الحماس للموضوعات المعالجة) الحماس الذي يحيلنا الى نتائج ذات دلالة .

فهذا الجيل يبرهن ، ويبدأ من الفرضيات (الحقائق) الواقعية. انه ، مثلا ، يجسد المشاعر (العامة) للتحرر ، ولتحرر الامة بالذات. يعني التزام مستقبله او المستقبليه التي تشكل محور هذا المعرض . فالصهيونية (والاستعمار ، والتخلف) انما هي مشكلات متصلة بعضها بالبعض الاخر . وهذا الجيل عندما يعالج هذه المشكلات انما يثبت اولا يمتلك وعيا جديدا للواقع ، ولتغيير هذا الواقع . وثانيا : انه يمتلك التقنيات او المعادل الفني (الموضوعي)بين لافكار ولوسائل ... أذن ، اننا نواجه أعمالا (سياسية) و (فنية) تدين الصهيونية كحركة عنصرية ..وبالاختصار ثمة وعي تبلور بأساليب تلتزم القضايا الانسانية ، والاجتماعية ، والانسانية الشاملة . فعلى صعيد كشف الحقائق قدم الشباب نفسه ، لاكمتجاوز للتجارب السابقة وانما كأمتداد لها ، ولكن هذا الامتداد تجاوز مراحل كثيرة . وعلى صعيد الافكار الانسانية ، نلمس في الكثير من البوسترات السياسية ، المعالجات الثنائية بين ماهو شامل وماهو جزئي . فالبوسترات التي تعالج قضية (فلسطين) لاتفتقر الى (لغة) عالمية . بمعنى اخر : ان لغة هذه الاعمال لم تتحدد بافق ضيق ، بل بالعكس ، انما اكدت لغتها الفنية وعثرت على معادل يجعلها شاملة وطنية وانسانية . ولعل هذا التجاوز بادرة تحلل لنا عمق وصدق الاراء الفلسفية الجديدة ، الافكار والاراء التي لاتجعل من الفن (زخرفة) او نمطا من الانتاج الترفيهي او الاستهلاكي ... ذلك لان القضية المعالجة في اغلب هذه الاعمال تكشف عن الجدية وعن ( التحدي ) ضد انماط اخرى من الفن . ومن هنا ـ على عكس الجيل القديم الذي لم يشارك في هذا التحدي ، بهذه الوسائل ـ نرى قدرات فنية تقدم وعيا متقدما للمشلات العربية . ان هذا الوعي لايتبلور في حدود البوستر ( كأعلان ) بل في القصيدة وفي النتائج التي يؤديها هذا الفن . والقصيدة هنا لايمكن ان تفهم الابهذا الشكل الصريح : ان الفن يرتبط ارتباطا قويا بالواقع العربي ، وارتباطه بمعنى اوضح : اننا ازاء معالجات ترتبط بالمشكلات التي نعانيها . وهذا الارتباط نابع اساسا من ضرورة تحدي مايتعرض اجيالنا الجدبدة من ( استلابات ) خارجية او داخلية .

# ○رسالة تركيا○

من نصرت مردان

**حوار مع الشاعر حسن حسين**

**( من اي وجه ياتي هذا البحر الذي لم اره ؟**
**الى اية سـوق تخرج هذه النهارات القديمـة**
**غريب انا ، ابـدو كانني مستجد على هذا العالـم**
**ارى النساء والزهرة واتجاهات النار للمرة الاولى .**

**. . . .**
**. . . .**

**لم ار الكـراكي ابـدا**
**لكنني اعرفها من الاغاني**
**واتذكرها وانا في القـطار**
**وانـا في السـجن**
**وانا وحـيد من كل احبائي**
**ايه ايتها الجبـال . )**

كثيرة هي الالقاب التي تطلقها الصحافة عليه : الاشتراكي العنيد، صوت القوة ، صوت الشعب ، رجل المعارك ، الشاعر الشجاع ..الخ الهموم الفردية ، التطلعات الجماعية ، اعمق المشاكل وأقتم الاحزان في قصائده حارة ، دافقة ، ملونة هي خاصية حسن حسين الشعرية هذا الرجل ، هذا الشاعر ، بعد ساعات سيرفع الاوراق الضخمة التي تملاء منضدته : يانصرت انني لم ار البحر منذ ٢٦ سنة . انا مضطر ان اكتب بلا توقف . مضطر ان اكتب طوال ايام السنة .لاعطلة لدي ابدا .انظر الى هذه الاوراق ، اقرأها ترى فيها القصائد ،نماذج من الادب الساخر ، دراسات ، قصص للاطفال . لاتخصص هنا ..من اجل لقمة العيش . مضطر ان امارس رحلتي اليومية بـين الادب والخبز بلا توقف ، اجل لم ار البحر منذ ٢٦ عاما .ولايزال دفء هذا الصوت الصادق في اذني .

الانسان ، الطبيعة ، الاشياء تلتقي في شعره شعر يقظة يستمد وعيه ونفسه االطويل من التراث الشعري الممتد من : يونس امره، فضولي بير سلطان عبدال ، قرهجه او غلان ، ففعي ، توفيق فكرت، وناظم حكمت .. حيث يجد صوته المستقبلي المتفائل حتى في احلك ساعات المعاناة والعذاب .

المهن التي مارسها ، قربته من هموم الطبقة الكادحة ، فالسنوات التي عاشها : رساما متجولا ، خطاطا ، كاتبا للعرائض ، حارسـا لاسطبلات الخيول ، وكيل دعاوي ، كاتب تمثيليات اذاعية ..شحنت وعيه ولاوعيه بتطلعات وممارسات ولغة هذه الطبقة . هذه الخاصية هي التي اكسبت دواوينه الشعبية الزائدة لدى المثقفين وانصـاف المثقفين . فالكل يجد نفسه في قصائده ، وفي لغته المشوبه بلذعـة وسخرية ابن البلد .

ديوانه الاول ـ هيروشيما ـ احترق قبل ان يطبع . نال ديوانه ـ كاوال جائزة مجلـة ـ يدي تپه مر ـ ( التلال السبعة الشعريـة ) ديوانه ـ قزل ايرماق ـ ١٩٦٦ ، من اهم الاعمال الشعرية بالنسـبة له ، وبالنسبة لحركة الشعر التركي المعاصر . وقد قيل عنه الكثير «انه اثر ادبي يجب ان يقرأ بصوت عال» ، «قزل ايرماق ، ملحمـة معاصرة » وقد ترجم الى الايطالية والانكليزية كما ترجمت بعض اقسامه الى اللغة الاسبانية . وقد حكم عليه بعد طبع الديوان بالسجن لمدة ثلاث سنوات . وقد ظهرت قبل مدة الطبعة السادسة للديوان . نال ديوانه ـ قزل قوغو ، البجعة الحمراء ـ جائزة الاذاعة الشعرية . من دواوينه الاخرى : ليبك ضوء الشفق ، الجدي ، المرارة حولناها عسلا ، اعلان تموز ، حمامة بيضاء فوق حلكة قيودي وكوجورو قصيدة الوطن ، وقد لحق الكثير من قصائده . وله كتب نقدية ، وكتب مـن الادب الساخر وقد اصدر مؤخرا كتاب ـ وحدة ، حرية ، اشتراكية على طريق بغداد ـ البصرة ـ الذي ستظهر طبعته الثانية بعـد فترة وجيزة .

**يعتدل امامي ، ويتحدث بانفعال :**

ان مخزون الغضب لدي عنيف . اغضب على كل من يظن انـه يمسك اسرار ومفاتيح الشعر بيده ان اغلبهم من عشاق باريس ،اولئك الذين يظنون انهم دائما في بلدهم محاربون في ابداعهم ، وانهم لوكانوا في اي مكان غير بلدهم لعملوا المعجزات . هؤلاء ليسوا شعراء اتراكا انهم مقلدون . انا شاعر معجون بتراب الاناضول . لدي اشياء كثيرة تقال ، لهذا اغلب قصائدي طويلة . لهذا يقول النقاد عن قصائدي بأنها سمفونيات شعرية . ان ديواني «اغلاسون اي شفقي ،ليبك ضوء الشفق » ..٤٠٠ صفحة ، وهو يضم قصيدة واحدة فقط . انا لااستعمل الزمان والمكان بالمعنى التقليدي بل اكتبهما بأبعاد جديدة . ان مخزون ارثي الشعري تمتد جذوره الى شعراء العثمانية . واللغة التركية، لغة كبيرة لها اكثر من ٦٠ الف مصدر . بالنفس الطويل في شعري اريد ان اثبت كل هذه الامور بمفهوم معماري وسيمفوني تتداخل فيـه الاصوات لان شعري هو شعر المجموع .

لقد كتب كازنتزاكيس واليوت وبوشكين ، قصائد طويلة الا ن أيـا من قصائدهم ليست في ضخامة اغلاسون اي شفقي» .

**قلت : هناك ـ مناظر انسانية من بلادي ـ لناظم حكمت .**
يواصل حديثه :

اجل أنه عمل ضخم الى حد ما ، لكن له مذاقا قصصيا أكثر منه شعريا . انا الون وازخرف قصائدي بذوق معماري وفني . الزخرفة عندي متحركة ، ليس فيها توحد زماني ومكاني . انا في اغلب قصائدي اعبر الازمنة . عبوري للازمنة ليس سرياليا ، لانني اشتراكي واقعي وابعاد نظرتي مختلفة عنهم واقعيا وتأريخيا . ان مخزون وميراث امتي الادبي معي في كل مكان . كل كلمة اكتبها تحمل رائحة الاف السنين من التراث .

**ويتحدث عن مرحلته الشعرية قائلا :**

الانسان ، العالم ، الكون ، يحتل مسافة تمتد رقعتها من اول وحتى اخر اعمالي الشعرية الواقعية التي اؤمن بها ، تأخذ بمرور السنوات ابعادا اكثر صدقا وجدية . انا الان بعيد عـن رومانسية شبابي . الرمزية والرومانسية تختفيان مع الزمن ،وتتحكم الواقعية في كل شيء . انا الان في هذه المرحلة .

**ـ بعض النقاد الاتراك يؤكدون بان الاهتزازات السياسية في تركيا قد ساهمت دائما في خلقتيارات شعرية . ماهو تقيمك لهذه المقولة .**
**وبنفس الانفعال الذي بدأ حديثه معي يتحدث :**

انا لاأؤمن بأن الاهتزازات السياسية ومعارك السـاسة تخلق

تيارات شعرية معينة . هل يمكن تحديد اعمال ناظم حكمت وتأثيره على حركة الشعر عندنا بالمرحلة السياسية التي عاش فيها ناظم حكمت ؟ . انه بالنسبة لي لايزال يعيش ويضع بصماته على كل مراحلنا الشعرية . انا لست منتميا الى اية فئة ، ولست شاعر فئة معينة حكمت ، اراغون ، لوركا ، البياتي . هذا شيء حضاري وضروري لي كشاعر وهو مهم بالنسبة لي الان ، اكثر من ادعاء النقاد واحكامهم التي لاتصيب غالبا .

**ـ اضافة الى كونك شاعرا تمارس كتاب الادب الساخر وقصص للاطفال ماهو مفهومك للادبين ؟**

نخوضها . استعمل ادبي كسلاح في سبيل العيش بدون طبقية الادب الساخر سلاح قيم في عصرنا .

**ـ وماذا عن كتابك ـ وحدة ، حرية ، اشتراكية على طريق بغداد ـ البصرة ـ ؟**

لاتهمني زيارة انكلترا او امريكا بقدر ماتهمني زيارة العراق او مصر او اي بلد من بلدان الشرق الاوسط ، لان مصيرنا وقدرنا واحد مهما اختلفت السياسات . فأنا مثلا لن ارى في لندن غير ناطحات السحاب واخر الاعيب التقنية . لقد كانت دعوتي للاشتراك في مهرجان المربد الشعري ، فرصة كبيرة لي حيث شعرت عن قرب بالتطورات الاقتصادية والثقافية التي افرحتني كثيرا ، ان العراقيين يحترمون




ادب الاطفال ليس ادب خوارق ومعجزات بطل لايقهر . انا الى جانب الوعي في كل مراحل العمر . ان الفروق الطبقية والواقع المتخلف باسلوب مبسط هي موضوعات ادب الاطفال التقدمي . لقد اتجهت دور النشر لدينا الى الاهتمام بادب الاطفال ونشره . وبذلك بدأت تملاء فراغا كنا نشكو منه دائما . الا ان ماينشر يجب ان يخضع الى نظام وسياسة معينة .

كتابتي للادب الساخر هي نتاج رؤيتي للعالم . ففي المجتمع والطبيعة والحياة يتداخل الالم والفرح ،ويتعايشان معا . يجتمع الفرح والدمع في نقطة واحدة . كل شعور له طرفان فحادثة مرور اليمة رغم مافيها من الم او موت .. ربما تضحك هناك ديالكتيك متداخل منها .

اهتمامي بالادب الساخر يعود ايضا الى طبقية المعارك التي

الشعر والشعراء كثيرا . ولقد رأيت شعراء عرب مبعدين عن بلادهم اختاروا العراق وطنا لهم . لم احس هناك بالغربة ابدا ، فنداء الباعة .. والصميمية في العلاقات هي هي نفسها في بلادي . كل مناطق بغداد ذكرتني بأستنبول وأنقرة . ولقد شعرت بانه من الاهمية ان يطلع المثقف التركي على الاوضاع والتطورات الحاصلة في العراق .لهذا كان لزاما علي ان اؤدي هذه الشهادة امام شعبي . وكتبت انطباعاتي في كتاب ـ وحده ، حرية ، اشتراكية على طريق بغداد ـ البصرة ـ وهو اول كتاب يتحدث بتفصيل عن التجربة الاشتراكية في العراق .وقد احدث اصداء جيدة في الاوساط الثقافية عندنا . وسوف تظهر الطبقة الثانية من الكتاب قريبا .

وسكت الرجل الذي صودرت اشعاره في ١٩٥١ ، والذي انشأ في ١٩٦١ ـ النادي الثقافي الثوري ـ والذي رشح كتائب لحزب العامل الاشتراكي في البرلمان التركي تركته ليعود الى اوراقه في رحلته اليومية بين الادب ولقمة العيش .

# ٥رسالة برلين الديمقراطية٥

## فلم : من حياة بيتهوفن

من مرتضى الشيخ حسين

للموسيقار الملحن العالمي لودفيك فان بيتهوفن أخ اسمه يوهان . والفرق بين الاخوين بعيد شاسع في شتى مناحي الحياة والفكر ، رغم انهما ينحدران من شجرة واحدة وقد تربيا وترعرعا تحت سقف واحد ورغم رابطة الدم الوثيقة بينهما . كان هذا يمتلك موهبة فنية جبارة غذاها ورعاها بمثابرته وجلده بينما كان الاخر لا يمتلك الا فكرة الثراء المادي وكسب المال وتكوين اقطاعية له . لودفيك عاش بشظف وحرمان وعزلة عن توافه الحياة بينما كان يوهان بخيلا جشعا حتى في تعامله مع اخيه الموسيقار . لقد كان يخاف من ضياع الفلس ولا يفكر الا بالحياة الناعمة في فيلا وسط اقطاعيته وفي جو عائلي مريح يتكون من امرأة جميلة واطفال مطيعين .

لقد ابدل لودفيك دار سكنه متنقلا من مكان الى مكان مرات عديدة دون ان يستقر في مسكن دائم . لقد عزف عن الزواج وما فيه من قيود . وغير العاملة التي تدير شؤونه المنزلية مرات كثيرة . وعلى العكس من ذلك كان اخوه يوهان الارستقراطي الذي عاش باستقرار في حياته اليومية ، ذلك الاستقرار النسبي الذي مازجه ركضة المتواصل في سبيل توسيع ارضه الزراعية وجمع المال .

كتب يوهان مرة رسالة الى لودفيك ينحو عليه باللائمة على انصرافه الشديد الى الموسيقى ويدعوه الى العمل الذي يولد الثروة النقدية وقد وقع رسالته فخورا بعبارة « يوهان فان بيتهوفن ، مالك ارض » فرد عليه اخوه لودفيك معارضا اياه وموقعا في ختام الرسالة بكلمة « لودفيك فان بيتهوفن ، مالك مخ » .

هذان التوقيعان يعكسان صورتين لعالمين متناقضين تجلت في خاتمة مطافها حقيقة انتصار الفن وخلوده وعظمته التي طبقت الافاق بشيوع الالحان الموسيقية والسمفونيات التي اطلقت اشعاعها عبقرية لودفيك فان بيتهوفن حتى أصبحت ملكا سخيا في متناول جميع الناس ومنهلا عذبا للمشاعر السامية والاحاسيس الشعرية المرهفة يرتشف منه ملايين الناس حتى عشاق الموسيقى من الملوك والقياصرة والارستقراطيين والبرجوازيين والاقطاعيين ناهيك عن سائر الجماهير من الذين تتغلغل الالحان الموسيقية في اعماقهم مقبلين على سماعها والاصغاء اليها باجلال ومهابة .

وفي مارت/آذار من عام ١٩٧٧ سيحتفل بمرور ١٥٠ سنة على وفاة الموسيقار بيتهوفن . وقد مهدت لذلك مؤسسة ديفا للافلام في المانيا الديمقراطية بانتاجها وعرضها لفلما يصور جانبا او فترة من حياته ، تلك الفترة التي قضاها في فينا وامدها ست سنوات . وقد اطلقت على الفلم عنوان « ايام من حياة بيتهوفن » . ولاغرو في ذلك لان استعراض حياة هذا الانسان العظيم بشكل مفصل ودقيق يستدعي انتاج افلام طويلة متعددة فهذا الفلم لا يعالج بالتفصيل كل مامر بحياة بيتهوفن اليومية وانما يركز على نقاط رئيسية منه باسلوب ادبي . كما يبرز النواحي الايجابية والسلبية والملامح القوية والضعيفة في حياته وتكوين شخصيته . وكل ذلك موضح بشواهد حقيقية مستمدة من التاريخ ومن ظروف وتناقضات العصر الذي عاش فيه ، عصر الثورة الفرنسية التي نادت بالعدل والاخاء والمساواة ، والفشل في تحقيق مبادىء هذه الثورة واهدافها النبيلة وردود الفعل الدكتاتورية التي اطاحت بها وحطمت كثيرا من قيمها النيرة ، عصر دكتاتورية مترنيخ الذي بذل الجهود لترميم حكمه الاقطاعي المستبد ، عصر تطلعات واشراقات الحرية البرجوازية وديمقراطيتها التي تمثلت بالبرلمان البريطاني الذي كان يعتبره لودفيك فان بيتهوفن مثالا جيدا للتقدم الذي يتطلب الدعم والمساندة . لقد كان بيتهوفن تقدميا ثوريا سواء بما يصرح به من اقوال او بما تنعكس فيه موسيقاه الثائرة سواء في قطعته « مارش يورك » المسماة باسم الجنرال البروسي الذي يعتبر او من فصم عرى الرابطة المجحفة بين بلده وحكومة نابليون وبدلا من هذه الرابطة اقام علاقة وتحالفا مع الحكومة الروسية ، او في معزوفة « انتصار ولينكتون او معركة فكتوريا » هذه المعزوفة التي استل بها الفلم الذي نحن بصدده . اوبما نعرفه من سمفونية البطولة « ارويكا » التي كرسها بيتهوفن بادىء الامر تمجيدا لبطولة نابليون في نضالاته الوطنية الاولى ثم الغى هذا التكريس عندما ادرك بافكاره الثورية ان نابليون اصبح محبا للعظمة وقد تحول الى الدكتاتورية .

لقد كان بيتهوفن يجهر بين اصدقائه ومعارفه وبين كثير من الناس بتأييده للنظام البرلماني الانجليزي والسياسة الديمقراطية البرجوازية آنذاك وفي بداية اشعاعاتها المتحررة . وكان هذا التأييد يصطدم بسخط حكومة مترنيخ في فينا . وقد قدم مستشار مترنيخ تقريرا عن بيتهوفن وآرائه السياسية المتحررة طالبا من مترنيخ اتخاذ اجراءات مضادة لقمع هذه الاراء فقال له مترنيخ : فلندعه يقول مايقول انه فنان لا سياسي » فاجابه المستشار المحرض : « حيثما تبدأ السياسة ينتهي الفن » وهو يريد بذلك ان يضحي بالفن والمواهب الفنية خدمة للسياسة . الا ان مترنيخ كان لا يشاهد اي خطر من افكار بيتهوفن وانها حسب نظره اقوال من موسيقار محترف لا من سياسي ، وان الناس ينسون هذه الاقوال ولا يعيرونها اهتمامهم لانشغالهم قبل كل شيء بما يقدم الموسيقار من الحان .

ان ارتباط بيتهوفن بزمنه الذي عاصره لاينعكس فقط بموسقاه الثورية وآرائه السياسية الحرة وانما بافكار فلسفية ايضا . فهو متأثر بفلسفة كانت وعبارة هذا الفيلسوف القائلة «السماء ذات النجوم فوقي وقانون العادة في داخلي » . وكان بيتهوفن يعتبر هذه الفكرة اهم واقع يجعل من الانسان انسانا . كما انها بالنسبة له اقوى مبدأ ليتحرر به الفرد من جميع القيود . لقد كان بيتهوفن يدرك في فترة تصاعد وتطور البرجوازية بانه فنان برجوازي . وماقدمه من انجازات فنية تتسم بالانسانية والروح التقدمية يتخطى عصره مشعا على عصرنا وعلى العصور القادمة .

هذه الافكار تنعكس في فلم ديفا عن جانب من حياة بيتهوفن . كما يوضح الفلم الفرق في التفكير بين مالك مصنع الآلات الموسيقية ميلسيل وبين بيتهوفن . فهذا الصناعي يقول له : « انت رجل اعمال مثلي » ويهدف بهذا القول الى استخدام الموسيقى الرائعة التي يبدعها بيتهوفن للاغراض التجارية وجمع المال . ولكن الفنان الاصيل مثل بيتهوفن يأبي ذلك كما اعترض على اخيه يوهان الذي حاول ان يجمع المال لنفسه من بيع الحان ومعزوفات اخيه الموسيقار واستغلاله للقب الذي يحمله ، لقب بيتهوفن الذي رفعه لودفيك عاليا . زار لودفيك اخاه يوهان مرة قاطعا مسافة بعيدة وسط الحقول والمزارع في عربة تجرها الخيل . لقد كره يوهان الاقطاعي هذه الزيارة من قبل اخية لانه سيتكلف بها انفاق بعض الغذاء على اخيه الموسيقار . وقد عبر عن هذا الكره بتذمره من الازمة الاقتصادية التي المت بالزراعة في اقطاعيته . كما اتضح نجل هذا الاخ برسمه خطوطا على الشمعة التي قدمها الى لودفيك وكانت هذه الخطوط علامات اراد بها يوهان ان لاتتجاوزها شعلة اللهب في

الشمعة عند الاستضاءة بها قبل النوم وان تجاوزتها كان ذلك اسرافا في نظره . فما كان على لودفيك الا ان ينصاع لهذا الطلب ولكنه استشهد ببيت الشاعر غوته « الشمعة تضيء من خلال احتراقها » .

وللمسيقار اخ آخر اسمه كارل مات فخلف صبيا رعاه لودفيك فان بيتهوفن احسن رعاية وكان يجد فيه سلوى وتعزية في حياته خاصة في ايامه الشاقة التي اصيب بها بالصمم الشديد وتخليه عن الحياة المستقرة التي يسودها جو عائلي دافيء . لقد عاشر الموسيقار واحب الانسة جوزفين فون برونسفيك وكانت تريد الزواج منه مصرة على تنظيم حياة عائلية وانجاب اطفال ولكن بيتهوفن رفض مثل هذا الارتباط معتبرا اياه قيدا يحول دون عمله الفني وحريته في اقتناص ساعات الالهام الفني المواصلة الابداع . كما احبته امراة اخرى وحظي باعجاب الاميرة شتاكميليبرغ التي كانت تحبذ له الحياة الزوجية . ولكنه من وراء كل هذا لم يجد عوامل في مثل هذا الارتباط لارضاء مشاعره وافكاره . فقد كان بيتهوفن يصطدم بحواجز بين طبيعته ومركزه الاجتماعي وشخصيته البسيطة غير المعقدة وغير ذات المال وبين هؤلاء النسوة ذوات المنشأ الاجتماعي والاقتصادي المختلف . كما كانت طبيعة بيتهوفن الصعبة المراس ومزاجه الحاد العنيد من الصفات التي حالت دون سعادته الشخصية بمفهومها السطحي القائم على المال وحب النساء والتمتع بالملذات .
لقد كانت سعادته ان يبدع في فنه الموسيقي وابتكاره للالحان بما توحيه اليه عبقريته المرهفة وشاعريته الجياشة . وعلاوة على ذلك فلا بد من التنويه عن حقيقة كون العبقري انسانا يختلف عن سائر الناس سواء في تصرفاته او في سعادته الشخصية او في اسلوب حياته ومع ذلك فسلوك بيتهوفن وتصرفاته لا تحمل صفة الشذوذ الحادة وانما هي امر يكاد يكون طبيعيا في رجل موهوب الى درجة فائقة حد التصور .
ومن الجدير بالاشارة ايضا الى الصمم الذي اعترى هذا الانسان العظيم ، هذا الصمم الذي لا ندري ماذا نسميه انكبة له أم سعادة . فرب نكبة تكون عامل خير واسعاد ، لقد حرم بيتهوفن نعمة السمع ولعل هذا الحرمان ولد له متعة التخلي عن سماع كثير من توافه الكلام وهراء الناس على مختلف مشاربهم وميولهم وحناكة نفوس وافكار قائليهم . فقد تفرغ بيتهوفن بهذا الحرمان من جهاز السمع الى الاحساس الداخلي والى سماع لغة وهمس العبقرية الباطنية وايحائها والى الاصغاء الى ماتنطق به الحياة وطبيعتها من جمال وما تفصح به القيم الانسانية والصفات الجمالية من لغة صافية لا يفهما الا ذوو الاحساس الشعري المرهف والفكر العبقري الملهم .

لقد بدأ ثقل السمع ينتاب بيتهوفن في سنه الثلاثين اي عام ١٨٠٠ وبدأ هذا الداء يتفاقم ويستفحل حتى بلغ غايته عام ١٨١٩ اذ فقد السمع نهائيا . فما ادهى مفارقات الحياة في ان يفقد انسان اهم جهاز وادته في ربط الاصوات والنبرات الصوتية الموسيقية وذبذباتها في الخارج بخلايا اجهزة الحس والتمييز الداخلية . ومع ذلك يواصل هذا الانسان مقدرته الابداعية فيقدم اعظم الانجازات الفنية في طيلة الاعوام التي فقد بها الجهاز السمعي الاهم له . ففي أثناء هذه الفترة المؤلمة التي ثقل بها سمع بيتهوفن او فقده نهائيا قدم هذا العبقري الملهم روائع اعماله السمفونية التسعة ومنها سمفونية « اورويكا اي البطولة » وهي الثالثة ، والسمفونية الخامسة ومنها مقطع « القدر يقرع الباب » والسادسة وهي السمفونية الرعوية ، والسمفونية التاسعة التي ختمها بقصيدة الشاعر الالماني شيلر وهي « ترنيمة الفرح » واوبرا « فيديليو » والقطعة الموسيقية التي عزف بها قطعة غوته وهي « ايغمونت » علاوة على ما قدم بيتهوفن من موسيقى كونسيرت بخمس قطع وقطع عديدة بالعزف على البيانو وغيرها من الالات الموسيقية .
لقد ولد بيتهوفن في ١٦ كانون الاول ١٧٧٠ في بون وتوفي في ٢٦ مارت/آذار عام ١٨٢٧ في فينا . كان ابوه مغنيا في مسرح الامير . وقد ابدى بيتهوفن مواهب فنية منذ طفولته فدرس على يد الملحن كريستيان غوتلوب نيفه . وفي ١٧٨٧ اقام لفترة قصيرة في فينا واخذ بعد ذلك يتردد عليها حتى اتخذها مقرا نهائيا له . كما تتلمذ على يد يوسف هايدن وغيره من الملحنين الذين عاصروه . ونجاحه في العزف على البيانو حظي بالتشجيع من قبل محبي الموسيقى من عليه الارستقراطيين . لقد عاش بيتهوفن حرا في عمله وسلوكه وحياته فلم يشغل منصبا مهنيا ولم يرتبط بروتين في عمل وانتاج ولم يكن له مورد مالي ثابت وجل ما كان يقتات عليه ماتدر عليه انجازاته الموسيقية من موارد كانت في تلك الفترة جيدة بالنسبة للموارد الضئيلة التي كان غيره من الملحنين والفنانين يتقاضونها . وكان باعة الحانه وتجار الموسيقى يستغلون هذه الالحان فيبتلعون قسما كبيرا منها من مواردها دون تسليمها الى مؤلفها بيتهوفن .

ان بيتهوفن يدعو بفنه الى تحسين حياة الانسان وتحويلها الى جوهر صاف متحرر من الظلم والاستغلال والاحقاد . لقد كان يدعو الى الاخاء بين البشر كما نصت عليه قصيدة شيلر « ترنيمة الفرح » والفلم الذي يستعرض حياة بيتهوفن بأيجاز للفترة من ١٨١٣ حتى ١٨١٩ ملون يستغرق عرضه ساعة ونصف تقريبا وقد الف السيناريو له الاديب الالماني والشاعر غونتر كونيرت واخرجه هورست سيمان . ومثل دور بيتهوفن فيه الممثل دوناتاس بانيونيس الذي سبق ان مثل دور البطولة في فلم الرسام غويا . ومما زاد من جودة الفلم واخراجه تقديم نماذج مختارة ومناسبة من سمفونيات ومعزوفات بيتهوفن ، هذه النماذج التي رافقت احداث العصر الذي عاش فيه كما يصورها الفلم عاكسة مواقف وافكار ملحنها العظيم .



# رسالة روما

من نبيل المهايني

## السينما بين الخلق والتنظيم
## الابداع لدى اليكساندر كلوج

من الشخصيات السينمائية العالمية البارزة التي اشتهرت في ايطاليا السينمائي الكسندر كلوج . واول عهد كلوج بالشهرة العالمية كان في عام ١٩٦٨ عندما عرض ثاني افلامه الطويلة « الفنانون تحت خيمة السيرك : محتارون » في آخر مهرجانات البندقية وحاز فيها على جائزة الاسد الذهبي التي كانت تعتبر أضخم جائزة فنية في العالم .

وقد خصص مهرجان بيسارو هذا العام استعراضا خاصا بأفلام كلوج حضره بنفسه واجرى المناقشات الكثيرة ، واهمها مناقشة المائدة المستديرة حول افلامه والتي سنستخلص منها كلها هذه المقتطفات من الحوار معه لنقدم للقاريء العربي اهم نواحي الفكر السينمائي لدى هذا الفنان المتعدد المواهب .

الجدير بالذكر ان الكساندر كلوج ولد في هالبرشتات في ١٤ شباط ١٩٣٢ . درس التاريخ والموسيقى المقدسة وحاز على دكتوراه في الحقوق . الا ان اهتماماته الاساسية كانت تتجه نحو الادب والسينما. فألف كتب ابحاث نقدية وأدبية واقتصادية وكتب سيناريوهات أفلامه. كما اخرج العديد من الافلام القصيرة قبل ان يخرج افلامه الطويلة المهمة التي كان منها « الفنانون تحت خيمة السيرك » و « افناء الاسطول السادس » .

**– كيف يبدأ الفيلم بالنسبة لك ! تحت شكل فكرة أو صورة !**

– هناك دائما صورة أولى ، فكرة ثابتة . أحيانا تدوم العملية زمنا طويلا . خذ مثلا فيلمي الاخير « فردنياند القاسي » ، نشأ عن غضبي في ان ارى اشخاصا او عمالا يقضون معظم اوقاتهم في المعامل ولها يقدمون قوة عملهم ، ثم نرى ان المعامل ليست هيئات عامة .. انها علاقة عنف تثير الغضب حقا .

**– كيف ترى عادة العلاقة بين المشروع والتنفيذ ؟**

– الامر يختلف من فيلم لاخر . فبالنسبة لفيلم « الفنانون .. » ولد بكل بساطة بعد الالم الذي نشأ عقب مهرجان برلين عندما القى طلبة الاكاديمية البيض الفاسد علي وعلى أصدقائي . في خضم ذلك الالم بدأت بتصوير الفيلم . بالطبع الموضوع الرئيسي كان الوضع الذي كنا نحياه عن (الفنانون) الذين كنا نمشي على الحبل المعلق . لم اكتب اذن لا فكرة اساسية ولامشروعا اوليا ولا سيناريوا . السيناريو يمكن ان يكتبه الانسان وفق عملية معاكسه ، أي انطلاقا من الفيلم.

**– لكن كيما تبدأ فيلما ما .. لابد على الاقل من فكرة ؟ .**

– في هذه الحال لم تكن هناك اية فكرة . لم يكن هناك سوى الغضب ، الغضب مما حدث في برلين قبل اسبوعين .. اما حول موضوع السيرك فلم اجر اي بحث . بينما بحثت بكل بساطة عن سيرك فعلي بواسطة الاعلانات التجارية . هذا الفيلم كان مرتجلا الى ابعد




درجة .. اما فيلم آنيتاج . فقد أجرينا قبل الشروع به ابحاثا حول عالم السجون ، ومنها نشأت قصص كثيرة اخرى . كتبنا سناريوا رفضه وزير الداخلية ، كما رفض السيناريو الثاني . ولم يرضى الا بالثالث الذي كان مختلفا جدا . عندها كتبت سيناريوا رابعا ليمنحني الرغبة في تنفيذ الفيلم . وهكذا فان العلاقة بين المشروع والتنفيذ هي حرة على الدوام . ولا يمكن تحديدها مسبقا ، كما لا يمكن تحديد مايجب تصويره على الطاولة بصورة مسبقة .

**– ماهي العلاقة بينك وبين الممثلين في أفلامك ؟ يقال انهم ينتقلون الى الشاشة كثيرا من ذواتهم ؟ .**

– نعم ، كثيرا . انهم يشاركون في التنفيذ ، يؤلفون الفيلم معي، وكذلك الممثلون الثانويون . ان الحوار لا يتحتم الا في مكان التصوير ، حتى يأتي مباشرة من الفم . هناك ممثلون يخترعون معي مناظر بأكملها .

**– هل تصور نفس المنظر عدة مرات ؟**

– ابدا . ان ما يهمني هو ان القضية الاساسية في المنظر تنجح . فاذا مانجحت نجد ان الامور العفوية التي تدخل تنسجم مع المقصود . على العكس الاتنفع الامور المتصورة سلفا .

**– قلت مرة ان المونتاج هو اكثر المراحل ارهاقا في العمل الفيلمي ؟ .**

– انه اصعب عمل لانه يحتم عملية وساطة لست على اتم الاقتناع بها . فالمواد المصورة بطريقة غير صلبة لاتحتاج الى صلات ، وهي تحكي عن نفسها وتروي من تلقاء ذاتها . حتى اني اعتقد احيانا ان هناك من المعاني أشد فيما أخطىء به اكثر مما فيما أفعله عن سابق برمجة .

**– ان دعوتك لالغاء المونتاج تدهشنا . فاغلب افلامك تعتمد على تناقض المواد التي صورتها ، أي على المونتاج !**

– اعترف ان انتاجا بشكل المنتجات الستاندر التي يمكن عرضها في الصلات العادية لايمكن ان ينشأ الا بهذه الطريقة ، أي عن طريق التعب والارهاق . بيد انه بوسعي أن اتصورني غير مرتبط بضرورة انتاج فيلم يدوم تسعين دقيقة ، ان اوزع فيلما ما عبر عروض مختلفة او متتابعة ..

**– لهذا لسنا بحاجة الى صالات مختلفة فقط ، بل الى جهود مختلفة ايضا ؟ .**

– اني على اقتناع شبه تام بأن الناس الذين يعملون سيجدون في هذا النوع من السينما لذة فائقة . هناك مثال فيلم وارول الطويل جدا . كما ان شجاعة ويندرس بتنفيذ فيلم طوله ثلاث ساعات يشجعني انا ايضا . أي اني لا أظنه مستحيلا الوصول مبدئيا الى سينما من هذا النوع . طبعا : ان صاحب صالة عادية يريد ان يقسم نهاره الى ثلاثة عروض او اربعة ، ان هذه هي الطريقة الوحيدة حتى الان القادرة على تغطية نفقات الانتاج وعلى ايجاد جمهور . ان أصحاب الصلات ومن يمثلهم يريدون افلاما تحتوي على حادث فائق

وعلى مغزى حتى لو كانت تؤدي فيما بعد الى اللامغزى . من المهم جدا تحويل الطاقة التي تمتصها حاليا المحاولات الرامية الى تصنيف مايجب تعليبه في التسمين دقيقة والى تحديد عمل الآلية السينمائية ، يجب تحويل هذه الطاقة الى انتباه يتركز اثناء التصوير على مغزى المشهد وعلى طبيعة القوى الاجتماعية التي تحدده وتفرضه .

**ـ والصوت ؟ هل تفضل التسجيل المباشر أم التصويت اللاحق ؟**

ـ لم استعمل قط التصويت اللاحق . استعمل دائما الصوت الاصلي . اننا نشبع طرق السينما ـ الواقع . فهم هذه السينما ولدت سينما المؤلف ، وقد اتبعت هذه الطريق بدون حاجة الى تمحيص الفكر فيها . اني اريد الصوت مع الصورة ، اريده ان يولد معها .

**ـ عودا على ما سبق وقلت قبل قليل : كيف توفق في افلامك بين فكرتك السينمائية الصافية وبين مستلزمات التنفيذ الفعلية ؟**

ـ علي ان اتحرك ضمن سياق تمثيلي بهذا فاني لا استطيع ان اقدم بطريقة صافية كل ما اريد قوله . لهذا فان مرحلة المونتاج لدي صعبة وطويلة : لانها المرحلة التي احاول فيها ايضا ان أنقذ بعض لحظات هذه الفكرة . ان مبداي الاساسي هو ان فيلما ما ليس أهم مما بوسع المشاهد العادي ان يضيف اليه بواسطة خياله الخاص . ان هناك في كل افلامي نقاطا عديدة نجد انه لايحدث خلالها شيء على الاطلاق على الشاشة . ان هذه النقاط تتبع ايقاعا دقيقا . واني لاهتم بهذه الناحية اكثر من اهتمامي بـ « غرض » الفيلم كله وبـ «رسالته».

**ـ هناك في بعض افلامك صور فيها محتوى غني من الذكريات والعواطف . هناك مثلا صور الطفولة او صور السيرك التي لا علاقة لها بارواية . فما هي وظيفة هذه الصور ؟**

ـ هذه الصور تقابل تماما طريقة عمل الدماغ . ان المخ الانساني لا يدرك قط الحاضر فقط . اني ارى شيئا ما في الحاضر يذكرني حالا ( والا لما كنت ادركته ) بأمر ما يتصل بالماضي ، تمثيلا للسعادة أو للتعاسة ، وبهذه الطريقة اصل الى الادراك واستخلص نتائج للمستقبل . في هذه الحركة المثلثة يجري كل ترابط وكل ذكرى . لاني بحاجة الى سبب يحرك ادراكي ، لكن هذا السبب ليس من الحاضر في شيء . وهكذا فان هنالك في أفلامي نقاطا « مفتوحة أما الخيال » أرسل بواسطتها اشارة الى المشاهد أقول فيها أنه حر في الاسترسال وفق مايراه مناسبا من ترابط أفكار ، حر في اطلاق خياله بدون أي معيار منطقي . وكلما كان قاطعا ـ مثلا ـ التناقض بين فصل هذا النوع وبين المشهد الواقعي السابق او اللاحق ( وهذه الفصول تظهر عادة في أفلامي بين مشهدين واقعيين ) وكلما كان التمزق الذي يصيب تلك الترابطات أقوى كلما تمكن المشاهد وبنفعالية أعظم من الطيران هو بنفسه داخل نقاط الفصل هذه .

# ○رسالة مدريد○

من لويس فلسطين .

فنون جميلة .

قاعات جديدة بمتحف البرادو .

تخصيص متحف لاعمال الفنان الخالد فرانسيكو دؤغويا .

تم مؤخرا ، تدشين قاعة جديدة في متحف البرادو ، عرضت فيها ٣٢ لوحة ، ترجع الى المدرسة ألايطالية في القرن الثامن عشر . هذه القاعة ، كانت قاعة تجريبية لما سوف يكون عليه متحف البرادو في المستقبل ، فالى جانب الاضاءة الممتازة ، والمسافات بين كل لوحة معروضة واخرى ، وضعت بين اللوحات قطع من الاثاث الفاخر الذي يمثل ذلك العصر في ايطاليا ، وبهذا امكن أعطاء فكرة صحيحة عن تلك الفترة ومدى ما وصلت اليه الحياة فيها للملوك والاثرياء . هذه اللوحات ، تمثل اعمالا لـ ( لوكاس خوردان ـ خاكوبو ميكوني ـ سباستيان كونكا ـ وغيرهم ) . هذا الاخراج الجديد في هذه القاعة ، اثبت نجاحه الكبير وبموجبه سوف يعاد تنظيم ألمتحف علىهذا الاساس مع الوقت . كما انه تقرر اقامة متحف خاص بأعمال الفنان الكبير فرانسيسكو دي غويا ، في حديقة قريبة من المتحف ، وهكذا يمكن الاستفادة من القاعات العشر التي كانت تعرض فيها اعمال غويا في المتحف لاعادة تنظيم الاعمال الموجودة فيه ، ألى جانب عرض اعمال اخرى كانت للان محتفظا بها في مخازن المتحف ولم تعرض بعد على الجمهور .

ومن بين الاعمال المعروضة في القاعة الايطالية الجديدة ، لوحة من عمل ( خوان باوتيستا ) ، كانت وزارة التعليم الاسبانية قد اشترتها حتى لا تخرج من البلاد ، وتحمل اسم ( لا كونتينيننثيا دي أيثيبسيون ! وتعتبر من احسن اعمال هذا الفنان ، وعرضت من بين اللوحات الاخرى لخوان باوتيستا والتي تصل في مجموعها الى اربع لوحات .

ولنعد للحديث عن غويا . فقد سبق ان عرضت الهيآت الفنية على وزارة التعليم فكرة بناء متحف لاعمال هذا الفنان تضم جميع اعماله المتناثرة في متحف البرادو ، وفي القصور ألاسبانية ، لاعطاء فكرة شاملة عن اعماله وتطوره الفني ، وعن الحقبات التي مرت عليه في الفن ، الى جانب التصاوير التي صممها لصناعة السجاد الا ان الفكرة لم تقبل مبدئيا على الرغم من أن هذا المتحف سبق وأن تقرر بناؤه بالقرب من الكنيسة الصغيرة بشارع ( فلوريدا ) بمدريد حيث رسم الفنان قبتها ، وحيث ترقد رفاته فيها . والان ، وافقت الوزارة على قيام هذا المتحف الخاص ولكن بالقرب من متحف البرادو ليكون امتدادا له . ألا انه من غير المعروف ما اذا كانت ستعرض في المتحف الاعمال التي تشغل عشر قاعات حاليا من متحف البرادو او انه ستضم اليها مجموعات اخرى من القصور المنتشرة في انحاء اسبانيا ومن المجموعات الخاصة .

**السينما وألمسرح .**

محاولة مسرحية جديدة في اسبانيا .

تعتبر ( خوليا غوتيريث كابا ! من كبريات الممثلات الاسبانيات على خشبة المسرح ، ولوانها اشتركت في تمثيل حلقات كثيرة للشاشة الصغيرة ، الا انها تعتبر نفسها دائمة ممثلة مسرحية فقط .

هذه السيدة تنحدر من عائلة عريقة في التمثيل فأختها ممثلة كبيرة ، وابن اختها ممثل معروف . كما ان والدتها كانت ممثلة فذة ايضا ، فليس من الغريب ان تنبع هذه السيدة في فن استوعبته منذ حداثة سنها وعاشته في المنزل في كل ساعات النهار . وقد خرجت لنا بنوع جديد من التمثيل لم يسبق ان حدث مثله في تاريخ المسرح الاسباني ـ الا وهو المسرح الانفرادي ، فهي الممثلة الوحيدة امام الجماهير ، كما ان طريقة تثبيت خشبة المسرح ، كانت مختلفة ايضا ، فقد ثبت ألمسرح في وسط قاعة ، احاطت بها المقاعد على شكل حدوتي حصان . والمسرحية المختارة ، هي من تأليف ( روبرت انطوني ) . فشاهدنا الممثلة الكبيرة وهي تتحدث الى نفسها ، والى الجماهير ، في حركات مختلفة ، وفي تعبيرات متباينة بين الضحك والبكاء والابتسام بل واحيانا ، كانت تلجاء الى ألتعبير بحركات الوجه واليدين في همسات ، معبرة ، يمكن للمرء ان يتابع هذه التمثيلية تماما . هذا النوع ، يعتبر في عالم التمثيل المسرحي ، بانه من اصعب انواع التمثيل ، وانه من الصعب الوصول

الى اتقانه ولكن النتيجة الجيدة حققتها خوليا غوتيريث كابا بنجاح كبير ادهش ألنقاد والجماهير معا .

**الجوائز الادبية ترتفع الى ١٢٠٠ جائزة سنوية .**

في تقرير للمكتب الثقافي الاسباني للاعلام ، للمندوبية الاقليمية ببرشلونة ، جاء بأن عدد الجوائز الادبية التي تمنح سنويا ، تصل الى اربعمائة وتسع وخمسين جائزة ، وبما قيمة ٩٨ مليون بزيتة . في هذا التقرير ، اشارة ألى انه لواضفنا اليها الجائزتين الثانية والثالثة ، فان عددها يرتفع الى الالف والمائتي جائزة سنوية . هذا يعني ، بأن كل اديب اسباني - لو وزعت بينهم الجوائز سيحصل على جائزة ، اذ انها اصبحت توازي عدد الادباء الاسبان .. ألا ان المهم ان نعرف ، بأن هذه المسابقات الادبية في غالبها ، هي مسابقات على صعيد اللغة الاسبانية ، اي يمكن لادباء اثنين وعشرين دولة في ألقارة الامريكية من الاشتراك فيها ، وبالفعل كثيرا ما يقع الاختيار على اعمال الادباء من العالم الجديد من الناطقين بالاسبانية .

هذا وقد تم اختيار القصة الفائزة في اكبر مسابقة ادبية سنوية تقام في اسبانيا ، وهي جائزة دار النشر القطالونية ( بلانيتا ). والتي رفعت قيمة الجائزة الاولى فيها هذا العام الى اربعة ملايين بزيته ، بينما وصلت قيمة الجائزة الثانية مليون بزيته .

وفي تصريح لصاحب هذه الدار قال ( انه لايهمني ان ارفع قيمة الجائزة من مليون الى اربعة ملايين او اكثر ، ما دام الاقبال على شراء ألقصة الفائزة متزايد من ابناء الشعب ، وان دل هذا على شيء ، فانه يدل على مكانة هذه الجائزة ، وليس في اسبانيا فحسب بل في العالم الامريكي ايضا . كما ان هذه الجائزة ، تعتبر خير دعاية للدار نفسها . ويقبل الاسبان على شراء الطبعات الكثيرة التي تصدرها الدار عن الكتاب الفائز ، بل ان غالبية ألطبقة المثقفة الاسبانية ، تمتلك المجموعة الكاملة للقصص الفائزة بهذه الجائزة .

وقد فاز بالجائزة الاولى هذا العام « خيسوس توربادو » عن قصته بعنوان « في هذا اليوم » . ووقائع هذه القصة ، تشمل الحرب الاهلية الاسبانية ، يحاول فيها الكاتب أن يتخيل ما كانت ستكون عليه اسبانيا لو خسر الجنرال فرانكو الحرب وفازت الجمهورية في المعركة الاخيرة ، وبالتالي ، فانها تتمتع بخيال كبير لقلب الاوضاع الحالية باوضاع مختلفة .

ولما سئل عن قيمة هذه الجائزة في نظره قال « اعتقد بأن القيمة ليست كبيرة ، فقد كلفتني عمل سنتين ، وبالتالي ، فلو قسم المبلغ على شهور السنتين فستكون حصتي رأتب موظف حكومي . ولذا اعتقد بانها ليست كبيرة كما يعتقد الكثيرون ، الا ان الفوز بالجائزة في حد ذاته ، يعطيني الفرصة لان اكون معروفا من اكبر عدد من الشعوب الناطقة بالاسبانية ، كما ان فيها تشجيعا لي على المثابرة والعمل في هذا الطريق الذي اخترته لنفسي » .

اما فيما يتعلق بالجوائز الاخرى ، فمنها ما هو اقليمي ، ومنها ما هو على الصعيد الوطني ، وعادة تقوم بالاشراف عليها ورعايتها . كما ان الفوز بجائزة من هذه الجوائز ، يعني طباعة هذا الكتاب ، الامر الذي يهم كل اديب ان تطبع له كتبه على نفقة احدى المؤسسات وليس على نفقته الخاصة .

**الاحتفال بمرور ثمانين عاما على مولد عميد الشعراء الاسبان ( خيراردو دييغو )**

يعتبر ( خيراردو دييغو ) واحد من قلائل الشعراء من الجيل السابق الاحياء في اسبانيا ، وبمناسبة بلوغه سن الثمانين سنة ، اقيمت عدة احتفالات ادبية تكريما لشخصه ولعمله الادبي . وخيراردو دييغو ، هو من الشعراء ألذين يبعدون عن الاضواء فينزوي في ركن مكتبه وينطوي على نفسه للانتاج الغزير . وهو قليل الكلام ، ويعتبر بحق عميد جيل السبعة والعشرين للادباء الاسبان عامة . الا انه يختلف تمام الاختلاف عن جيل الثمانية والتسعين ، وهما الجيلان الهامان للادباء المعاصرين ، فبينما كان جيل الثمانية والتسعين جيل ثوري ، منقسم على ذاته ، فان جيل ألسبعة والعشرين ، هو جيل من اصل بورجوازي عريق ، وهو الذي حدا بشخصيات ادبية شهيرة امثال غارثيا لوركا ورافاييل البرتي ، وميغيل هيرننديث لان يحاولوا الخروج عن هذه الطبقة الاجتماعية . الا ان عالم خيراردو دييغو خال من جميع المشكلات ، ويعتقد بأن لكل مشكلة حلا سهلا وميسوراً.

**جمعية ادبية جديدة للادب المقارن .**

تم مؤخرا ، تأسيس جمعية ادبية اسبانية للادب المقارن ، هدفها ،هو المقارنة بين الادب الاسباني والعالمي ، ومحاولة اعطاء الادب الاسباني المكانة المناسبة له بين الاداب ألعالمية . وقد قال الامين العام للجمعية ، بانه لا يوجد للان في اسبانيا تخصص في الادب الاجنبي ، الا اننا نستثني من هذه القاعدة المستعربين والمستشرقين الاسبان الذين تخصصوا في الادب العربي تمام التخصص . هذه الجمعية تتكون من اكثر من مائة عضو كلهم من اساتذة الجامعة وطلابها من بين دارسي اللغات الحية والحديثة . وفي القريب ينوون اصدار مجلة دورية ، بعنوان ( ١٦١٦ ) اي نفس التاريخ الذي توفي فيه سيرفانتيس .

ومن المنتظر أن يزداد عدد اعضاء هذه الجمعية بسرعة كبيرة ، فالحاجة ماسة لمثل هذا النوع من الجمعيات التي تفتح الافاق امام المهتمين بالاداب العالمية اكثر مما هو عليه الان .

**حديث صحفي مع صانع الجيتار « خوسيه ماريا كارابياس » .**

خوسيه ماريا كارابياس ، هو احد كبار صناع ألجيتار فياسبانيا ومن محبذى الابقاء على الصناعة اليدوية التقليدية ، ويرى . ان هذه الصناعة ، يجب الحفاظ عليها اذ ان الجيتارة ومصارعة الثيران ، والاندلسية ، هما خيرما يرمز الى اسبانيا في ألعالم الى جانب كأس من النبيذ اللذيذ . ودار بيننا الحديث التالي حول صناعة الجيتارة والفوارق بين الجيتارة المصنوعة يدويا ، والمصنوعة آليا .

**س - كم صانع للجيتار في اسبانيا اليوم . ؟**

ج - ان ألعدد كبير ، يقدر بحوالي ( ١٥٠٠ ) صانعا ، الا ان المصانع اليدوية لا تتعدى العشرين ويعمل فيها القليل من العمال المهرة ، بينما الغالبية الساحقة من المختصين في هذه الصناعة ، يعتمدون على الالات .

**س - ما من شك بان هناك فارقا بين الجيتارة المصنوعة يدويا وبين الالية ، هل لنا ان نعرف خصائص هذه الفوأرق ؟**

ج - الفوارق كثيرة، فلنبدأها بالسعر قبل الدخولفي التفاصيل فبينما يمكن لاي سائح شراء جيتارة بمبلغ الف وخمسمائة بزيتة فقط ، فان الجيتارة الجيدة ، لا يمكن ان يقل ثمنها على الخمسين الف بزيتة . اي عشرة اضعاف ثمن الجيتارة ألمصنعة . هذا الفارق الكبير في السعر مبني على اساس ، واليك فيما يلي طريقة صناعة الجيتارة اليدوية ذات السعر المرتفع ......

ان نوعية الخشب ، تعتبر من العوامل ألاساسية في صناعة الجيتارة المستخدمة من قبل المحترفين لهذا الفن ، وانواع الخشب المستخدمة في كل جيتارة من هذه الجيتارات هي - الخشب المقدس- لجسم ألجيتارة وتستورد من البرازيل ، واخشاب الصنوبر ، تستورد من المانيا وكندا ، والجزء العلوي من الجيتارة ، يستخدم فيه الابنوس المستورد من افريقيا الوسطى ، والخشب الوحيد الاسباني المستخدم فيها ، هو خشب السرو .

**س - حدثنا عن الجيتارة المصنعة والرخيصة .. ؟**

ج - من ناحية الشكل ، ولغير العارف بالامور ، فان وجه الشبه كبير ، الا ان الادوات المستخدمة في صناعتها ، هي رخيصة للغاية ، ويمكن صناعتها بسرعة أذ انها لا تحتاج الى الوقت الذي تحتاج اليه جيتارة مصنوعة يدويا . كماان الاوتار مصنوعةمن البلاستيك المستخرج من البترول ، وهذه المادة ، هي حديثة ، وصناعة الجيتارة هي قديمة فبالتالي تستخدم لحد الآن للاوتار الجيدة مواد طبيعية كالمستخدمة في

بقية أنواع الالات الموسيقية القديمة وفي مقدمتها العود الشرقي .

**س ـ وماذا بعد قطع الاخشاب وتركيب الجيتارة ؟**

ج ـ بعد الانتهاء من تركيبها الذي يستغرق اسابيعا ، تطلى ( الجومالاكا ) الخاصة لاعطائها اللون والبريق اللازمين لها ، ثم تثبت فيها الاوتار . وبعدها تعرض للبيع .

**س ـ هل هناك نصائح خاصة يمكن ان تقدم لشاري الجيتارة المصنوعة يدويا ؟**

ج ـ من الضروري ان تقدم هذه النصائح ألى كل محترف لعزف هذه الالة ، بل اننا نبيع مع الجيتارة ( بارومترا ) خاصا بقصد التعرف في كل لحظة على درجة رطوبة الجو الموجودة فيها الجيتارة ، فالرطوبة الزائدة ، او الجفاف الكبير ، يؤثران تأثيرا على ألجتيارة ويعرضان جودتها الى الخطر الكبير . وكلما روعيت هذه الشروط ، كلما زاد رنينها حسا وعذوبة مع الوقت .

**س ـ وماذا بعد هذا كله ؟**

ج ـ لم يبق سوى شيء واحد ، الا وهو ان تقع هذه الجيتارة المتازة في ايدي تجيد العزف ، فعلى الايدي تتوقف بقية المهمة. خصوصا وان الجيتارة الاسبانية ، لا تحتاج الى ريش الطيور الجارحة للعزف ، بل تستخدم الاصابع والاظافر دون عداها ، وهكذا ، فنحن نرى بان كل ما في ألجيتارة ومكملات العزف ، كلها من الخامات الطبيعية .

# رسالة وارشو

من عدنان المبارك

**« همنغواي صحفيا .. »**

صدرت الترجمة البولندية للمقالات والريبورتاجات التي كتبها ارنست همنغواي في مختلف فترات عمله الصحفي . وقام بالترجمة برونسلاف زيلنسكي صديق همنغواي القديم ومترجم معظم مؤلفاته الى اللغة البولندية .

كانت المقالة الاولى من آب عام ١٩٢٠ ، ويصف فيها همنغواي صيد الاسماك في انهار كندا . والمقالة الاخيرة من ايلول عام ١٩٥٦ كانت مكرسة لموضوع مشابه . والجدير بالذكر ان همنغواي كان يكرر دائما ان مقالاته الصحفية لاعلاقة لها ابدا بفن الكتابة الحقيقي .وكان يعتبر كل ماكتبه من مقالات وصور قلمية وريبورتاجات هي مجرد سباق مع الوقت ، ودافعها مسك الاني ، وليس الديمومة . كذلك دعا الى تركها قابعة في الصحف القديمة . الا ان الجميع لم يصدقوه .. ولم يحترموا وصيته . فبعد ست سنوات من وفاته أعد وليم وايت كتابا يضم مقالات همنغواي الصحفية .

والواقع ان هذا الكتاب ذا الترجمة الباهرة ، هو خليط من المتفجرات فهنا اوربا العشرينات . مصارعة الثيران ومأساة المهاجرين البلقان وصيد الدراج والكواسج وبروز موسوليني الذي يسميه همنغواي بالخدعة الاوربية الكبرى ثم مرة اخرى صيد الاسود والضباع في تنجانيقا . وبعدها تتناول المقالات الحرب الاهلية في أسبانيا ثم الحرب الاوربية في البدء والعالمية بعد ذلك .

في الحادي عشر من آب عام ١٩٢٨ يكتب همنغواي الذي تعاون حينها مع مجلة (كين) المعادية للفاشية مقالا عنوانه (برنامج الواقعية الامريكية ) نقرأ فيه : الحرب في اسبانيا مستمرة منذ سنتين وفي الصين منذ سنة .أما في اوربا فمن المفروض ان تبدأ ؟ وباكبر تأخير في الصيف القادم ).. وهكذا صدق همنغواي واخطأ الساسة .

عندما اندلعت الحرب كتب همنغواي عن قصف لندن والانزال في نورماندي والمعارك الدائرة عند خط زيجفريد ثم تحرير باريس التي كان همنغواي اول من دخلها . وبعد الحرب يسجن همنغواي مغامراته الجديدة في عالم الصيد (صيد النزلان في ايداهو ورحلات صيد اخرى في كينيا) . كما يصف سقوط طائرتين مدنيتين .

ان هذه الريبورتاجات تقول الكثير عن اسلوب العيش والفلسفة الحياتية لهذا الرجل المتفجر قوة . والحقيقة ان هذه الصحفيات الرائعة تكشف امام ابصارنا همنغواي اخر ترسم ملامحه ببراعة مقدمة الطبعة البولندية ، التي تتحدث عن الفكرة الشائعة التي تدور حول همنغواي وكونه نقيض المثقف حين يضع المهارة الجسدية والفحولة وقوة الشكيمة قبل الفكر . ونحن نجد في هذه الانتولوجيا الصحفية الكثير من المقالات التي يكون موضوعها تحليلات الاوضاع السياسية والاقتصادية والفكرية لسنوات العشرين ، بصورة عميقة وواضحة يعتبرها المراقب العابر بعيدة كل البعد عن همنغواي . وهنا نعثر على صياغة باهرة اصيلة لافكار سياسية دقيقة . وفي هذه المقالات بقي همنغواي ذلك المتعصب الكبير للوقائع والحقائق والنافر من التنظير التجريدي .

اذا تعلقت المسالة بهمنغواي سيد الاسلوب واللغة فالكل يعرفه. الا ان انجازات الصحفي قد تظهر بوضوح واكبر مما هو في نثره الفني ، ذلك الهوس بالحقيقة ..

ان الشيء الاصعب في الحياة ان تكتب بنثر بسيط عن الكائنات البشرية. وهمنغواي قال: علينا في الاول ان نعرف الموضوع ثم ان نعرف الكتابة ، و(الكتب عليها ان تتحدث عن الناس الذين نعرفهم ونحبهم ونكرههم وليس عن اولئك الذين ندرسهم) . وفي مقال اخر يقول (الكتابة الجيدة هي الكتابة الحقيقية ) .. والكتابة عن شيء لانعرفه انما هي خداع واحتيال . لكن اين مكان المخيلة ؟ . يجيب همنغواي (عدا الصدق والامانة يكون الخيال الشيء الوحيد الذي ينبغي ان يمتلكه الكاتب الجيد ) .

ان مجموعة الريبورتاجات والمقالات هذه هي حدث بارز لاشك . الا انه ليس بمفاجأة تامة . ففي اعمال همنغواي الادبية نجد اعادة خلق ماخطته يد الصحفي . فنحن تكشف ، بانفعال بل بفرحة طفولية ، في هذه الاعمال الصحفية عقدا ومواقفا وحالات وصف وصورا نعرفها من كتب همنغواي العظيمة . هنا نتعرف على مشغله الفني وفضوله الخارق ونهمه في التعرف على العالم والناس والاحداث وانسحاره بالحقائق والوقائع .

**« حكاية معاصرة عن العجل الذهبي »**

سبق للمسرح البولندي ان قدم عروضا ناجحة للغاية، لمسرحيات سوفياتية معاصرة مثل ( انسان من لامكان ) لدفوريتسكي و (نوادر من الاقاليم) لفامبيلوف . وفي هذا الموسم المسرحي أعد (المسرح الدرامي) في وارشوا مسرحية (الفيل) لاكسندر كوبكوف وهو كاتب سوفياتي غير معروف في بولندا لغاية الان . كان كوبكوف الذي قتل في مقتبل العمر اثناء الحرب ، كاتبا موهوبا خلف عددا من الاعمال المسرحية الثمينة التي نشرت في موسكو في عام ١٩٦٤ . واحدى اعماله مسرحية (الفيل) التي شاهدتها وارشو . وسبق للمسرحية ان نشرتها مجلة ( ديالوج ) البولندية الشهرية التي تعني بقضايا المسرح وادبه ( من المتوقع ان تنشر المجلة في احد اعدادها القادمة ، مسرحيات لادباء عرب بينهم فؤاد التكرلي وصلاح عبد الصبور) .

تملك مسرحية (الفيل) اصالة كبيرة . فهي شكل مثير للربط بين متناقضات . ففيها السخرية والشعر والتهكم والغنائية المؤثرة الفنطازيا .. والواقع . ومغزى المسرحية شفاف للغاية . فهي صيغة

معاصرة للحكاية القديمة عن اصنام الذهب واغراء النقود. يتحدث كوبكوف عن فيل ذهبي عثر عليه فلاح احدى المزارع الجماعية، كان يحلم بحياة رغيدة. والمسرحية تكشف لاواقعية وتفاهة احلام الفلاح موجالكين وتنتهي بعودته الى ارض الواقع الصلدة. ويجري الحديث عن ذلك كله بأسلوب فكه متوثب يكشف عن فهم بارع لوقائع حياة شغيلة هذه المزارع. واللغة هنا ممتلئة، عذبة ومتنوعة. والواقع ان نقطة الضعف الوحيدة والكبيرة في هذا المؤلف المسرحي الطيب هي النهاية. فكوبكوف لم يعرف جيدا كيف يحل العقد (السوريالية) التي شبكها بمهارة وحسن كوميدي واقعي. وتعرض كل شيء لخطر التقوض الدراماتورجي.

كان اسلوب التقديم (طبيعيا). فالمتفرج يدخل الكولخوز ويخرج منه بدون عكازات تقنية.. كذلك تكشف المشاهد، عن الحياة الصعبة الفقيرة للفترات الاولى من حركة المزارع الجماعية. وعلى مثل هذه الخلفية يمكننا ان نفهم ماجرى في مخيلة هذا الكاتب المسرحي الذي سلط ايضا الضوء على شخوص عاجزة مثلت السلطة آنذاك، وعلى ممثلي الكلخوز الاخرين ايضا. والكاتب تناول بفهم عميق حياة هذا النوع من الحياة الفلاحية ولاعجب فهو نفسه كان فلاحا توجه بعدها الى لينينغراد ليصبح عاملا. والواقع ان معرفته بالحياة سمحت له بتخطي اطار النموذج الادبي الجاهز. ففي لحظات معينة من المسرحية يكف الناس عن اداء دور القراقيز المضحكة. وفي تلك الاوضاع من الشعر والجلب البدائي، في هذه الدمى. نبدأ باكتشاف امر انساني بسيط للغاية وهو ذلك الحنين الى الخير المادي والخلقي.. والى المجهول في الوقت نفسه. لقد غرف كوبكوف الكثير من ينبوع القصص الشعبية وحكمتها التي لاترحم..

**« مهرجان افلام العمل »**

في مدينة لوبلين البولندية جرى اللقاء الثالث المكرس للافلام التي تتحدث عن عالم العمل. وشعار المهرجان كان (الانسان والعمل والابداع الفني). وهذا المهرجان خاص بالافلام من بلدان المجموعة الاشتراكية ويقول جميع من تابع اعماله ان النجاح كان محدودا. وقد عرضت هناك سبعة افلام روائية فاز اثنان منها بالجائزتين الرئيسيتين، اولهما فلم سوفياتي اسمه (في نهاية العالم) وفلم بولندي (العائلة) فاز ايضا بجائزة الصحفيين. والشيء نفسه خص الافلام التلفزيونية والتسجيلية

كان هذا اللقاء الذي ضم فنانين ونقادا وغيرهم قد سادت فيه المواضيع الفنية. واللقاء الاول كان قد جرى في بولندا ايضا. ورئيس اللقاء الثالث كان بروفسورا بولنديا قال ان موضوع العمل يمكن ان يصبح موضوعا سينمائيا ناجحا حين تقدم السينما البطل بارتباطاته مع العمل كعنصر اساسي وطبيعي في حياته. ودعا الى مثل هذا الفلم الذي يعارض النظرية القائلة بان معنى الحياة يكمن في الاستراحة، وان العمل ثمن باهض ندفعه من اجل متعة وقت الفراغ. وقال ناقد بولندي ساهم في اللقاء ان من مفارقات الحياة السينمائية البولندية هي ان الافلام التي تتناول مشاكل العمل او العمل ذاته، قليلة جدا رغم ان العمل يعتبر في البلاد اعلى قيمة. وانبرى صوت اخر: لايمكن عمل فلم جيد عن العمل بدون التعرف او التحسس بأمور معينة مثل ثقافة وسط العمل والمجموعات العمالية وخصوصياتها كروح النكتة والبداهة لديها. والسينمائيون يعملون هنا مثل الناس الذين يتحسسو طريقهم في الظلام. وقال ناقدا اخر ان الفنانين ينفرون من زيارة المعامل ويتجنبون القضايا الحساسة.

اذا عدنا الى الافلام الفائزة نجد ان الفلم السوفياتي يتحدث عن شاب يعيش في خلاف مع وسطه الحياتي والمهني حيث يقرر الهرب من البيت والعمل ليجوب البلاد مع فتاة. وهنا يحصل التحول بعد ان ذاق الطعم الحقيقي للعمل من خلال تجارب قاسية الا انها كانت جديدة. اما الفلم البولندي فهو مزيج من النزعتين التسجيلية والروائية ويتميز بصوره الساحرة عن الارض والبشر الذين يطمرون التقاليد القديمة حين يحتكون بالجديد. والفلم يتتبع التغير الذي يطرأ على كيان الفلاح الذي يعشق، شعوريا وغريزيا، أرضه ويرفع الى مرتبة القدسية رباطه معها وحيث يتحول منتج للمواد الزراعية، ان الفلم صارم بواقعيته وانساني برومانتيكيته وكان الغوص في هذا الموضوع حقيقيا شأن ممثليه الذين لم يكونوا ممثلين.

وفاز فلم مجري بالجائزة الثالثة وجيكوسلوفاكي بالمرتبة الرابعة، الامر الذي تقبله نقاد كبار بالامتعاض قالوا ان موضوع هذين الفلمين لايرتبط مباشرة وبصورة جوهرية بقضايا العمل بل بقضايا الحب (ويالطامة !!) الايروسي..

كذلك اقترح البعض ان تشترك افلام من بلدان اخرى، في هذا اللقاء السينمائي الهام في صعيده. ونشرت مقالات عديدة في الصحف اليومية تدعو الى تحسين الجانب التنظيمي لهذه الفعالية الجادة.

**« عندما تمضغ الثقافة كاللبنان .. »**

صدر مؤخرا كتاب بولندي شيق يتناول بصورة ناجحة، على الصعيدين السوسيولوجي والصحافي، ثقافة الطبقة الوسطى في الولايات المتحدة الامريكية. ومؤلف الكتاب صحفي وكاتب وسيناريست معروف. ويتحدث الكتاب مباشرة عما يسمى بالثقافة الجماعية بطبيعتها الامريكية، والاوربية عموما. والمؤلف يتناول، بولع تفصيلي رموز هذه الثقافة ثم اختراعاتها كمجلات القصص المصورة وافلام الغرب الزائفة والاخرى المسماة بافلام النهاية السعيدة، واللبان وعلامات المرور على الطريقة الامريكية وبارات الخدمة السريعة وموسيقى التشنج الخ.

وفي الاربعينات أعلن الامريكي رايزمان في كتابه (الحشد المتوحد) عن قدوم عصر اسماه الديمقراطية المتفوقة ـ عصر السعادة العمومية تحت مظلة المجتمع الاستهلاكي الورقية. وهذا المتنبي الدجال كان يؤمن بان مثل هذا المجتمع يحل مشاكل البشرية جمعاء.. ويؤمن ايضا بما اسماه الحرية المطلقة في الاختبار الاستهلاكي والتحرر من قوانين الروح التقليدية. فمثل هذه المملكة التي تجري من تحتها انهار الكوكوكولا، هي التي تحرر الناس، الامريكان اولا، من هموم الشك واللايقين في الوجود وتضخ في نفوسهم مشاعر الامان والسعادة ويقترح رايزمان ان يكون عماد المملكة اللهو وليس العمل.

والواقع ان ثقافة الطبقة الوسطى استفادت من عناصر كثيرة في نظرية رايزمان المختنقة بهموم الحديث عن اسعاد البشر. وهذه الثقافة مضت ابعد في هذا المضمار، حيث خلقت الاساطير والحاجات المجتمعية الجديدة. وقبلها أجرت عملية بسيطة حين كيفت الثقافة للواقع الاقتصادي وعاملتها كسلعة مغلفة جاهزة لها نفس صفات السلع الاخرى. فهي مستهلكة مرة واحدة وبدون اية ترتيبات وطقوس ونزعات احتفالية. وقيمتها تقاس فحسب بقدرتها على تلبية هذه الحاجة او تلك.. فالثقافة كخيرات استهلاكية ينبغي ان تكون جماعية، نمطية تقذف بعد الاستهلاك سوية مع غلافها المفتوح. انها سلعة ليس من الواجب ان تكون تأملية بل للاستهلاك التلقائي. وقارىء الكتاب، كتاب ثقافة السراويل الامريكية، يجد ان المؤلف مسك ببعض الخطوط العامة لهذه الثقافة كنمطيتها وسرعة زوالها وانصهارها. بعالم الحاجات وذلك التسطيح الفكري لهذا العالم ثم علاقة الظاهرة الثقافية بالعادات الاجتماعية. والحق ان الكتاب هو في الاساس مجموعة مقالات كتبت في فترات، كما يبدو، لم تكن متباعدة كثيرا.

يتناول مقال في الكتاب، ظاهرة (اللافن) التي هي، في الجوهر، تكيف انتهازي للواقع الصناعي. ويقول المؤلف ان الحدود بين الطابع الصناعي والنفعي لاعمال (اللافن) وطبيعتها الفنية اصبحت رجراجة متغيرة. وهذا الفن تحول الى فن يمجد التكنيك، كذلك فالبحث المستمر عن صياغة جديدة للفن قد جعل عالم الاشكال النفعية واشكال الحياة العملية، امرا مغريا للفن الحديث. بعدها يحلل الكاتب ظاهرة مايسمى بثقافة البلاي بوي. والنعت يأتي بالطبع من

اسم المجلة الامريكية التي يديرها هـ . هيفنز ، وتدعو الى اسلوب خاص في الحياة قوامه عنصر اللهو ، الذي يتغلغل بنزعته الهيدونية الدنيا ، في جميع مسارب الحياة الاستهلاكية . ومادة اللهو تتمثل هنا في الجنس والحفلات الباذخة بل الحياة كلها ورغم الرأي الشائع فان الجنس في مجلة بلاي بوي ليس من نوع البورنو . فالمجلة ترسي الجنس والحفلات الباذخة بل الحياة كلها ورغم الرأي الشائع سياستها على مبدأ أنه لاشيء يمنع الجنس ،بعد اختراع حبوب منع الحمل ، من ان يكون لهو وتسلية ، يدفع في وعي الفرد بانه عنصر من عناصر ( تحريره ) . والمؤلف البولندي يسمي هذه الظاهرة بالطفولة التي أطيل امدها . كذلك يلاحظ ان الحضارة الصناعية باشاعتها التعليم قد جعلت الفرد المعاصر يبدأ حياته المسؤولة وهو فوق سن الثلاثين . انه انسان اطيل امد طفولته بشكل مصطنع . ويقول المؤلف ايضا ان من اسموه شابا في الماضي يعني الان انه مازال صبيا لايعرف تلك المسؤولية والاستقلالية التامتين . ولهذا الصبي يغفرون الكثير .. واين المشكلة ؟ . الصبي يريد ان يلهو ايضا !. ومستر هيفنر يقوده الى عالم البلاي بوي الذي اصبح ( ديزني لاند ) لاطفال تركوا لعبهم القديمة .

والحق ان الكتاب يتتبع ، بأنتباه مدهش ، التحولات الخلقية في الثقافة الجماعية الامريكية خاصة الا انه يغرق في التفاصيل ولا يمسك بمبضع حاد دائما ، عند تحليل المجتمع الاستهلاكي بكامل اخطاره على التطور الطبيعي للانسان والعالم . وفي هذا السياق لم يكتشف المؤلف بعض ميكانيكيات هذه الثقافة في قطاع التصدير ونزعتها الكوسموبوليتية التي تزداد شرها وتوسعها .

## الكتب الصادرة حديثا



- خريدة القصر وجريدة العصر
- ديوان الطغرائي
- الادب العربي في اقليم خوارزم
- الموروث الشعبي في آثار الجاحظ
- تعديل تصنيف ديـــوي للمكتبات العربية
- الشعر العربي في العراق من سقوط السلاجقة حتى سقوط بغداد

# متابعات في الصحافة الأدبية

اعداد
يوسف عبد المسيح ثروت



## من هو سول بيلو ؟

وفجاة سلطت الاضواء على سول بيلو ، الكاتب الامريكي الحائز على جائزة نوبل لسنة ١٩٧٦ . فمن هو هذا الكاتب ؟ ماهي اهم اعماله؟ ماهي اهتماماته ؟

من دلائل الاهتمام الفجائي بهذا الكاتب أن اهم صحيفتين انكليزيتين هما ( الاوبزرفر ) و ( الغارديان ) وقد تسابقتا لاحتضان بيلو ، على نحو ملف للانظار ، فضلا عن الصحافة الامريكية التي هللت كما لم تهلل لاحد من الكتاب الامريكيين الاخرين الذين حظوا بهذه الجائزة . ينحدر سول او سلومون ( بالعبرية ) من عائلة يهودية روسيـة . وقد ولد في مونتريال ( كندا ) سنة ١٩١٥ ، بعد ان هاجر أبوه ابراهام الى ذلك البلد النائي من موطنه الاصلي .

يتحدث سول عن بواكير حياته فيقول : ( كنا نشعر ونحن في مقتبل العمر ، ان علينا ان نتملص من وسط آبائنا المهاجرين ، واساليب حياتهم ، الى محيط الشوارع . ) . ولكن هذه المطامح ، مطامح الخروج من الفيتو ، والاختلاط باوساط الشعب ، والاندماج بحياة البلد المضيف سرعان ما تبددت ، اثر ( الكارثة ) التي تمثلت بالحرب العالمية الثانية وماحدث فيها من مجازر رهيبة . يصف بيلو وضع اليهود الامريكيين على هذه الشاكلة : ( اعتقد ان اليهود الاميريكيين اعادوا امتلاك اطفالهم في عهد هتلر والكارثة التي اصطحبته وعند ئذ تغير كل شيء . لقد ادت الكارثة الى احياء الروح اليهودية في هذا البلد . ) ومع ان بيلو لا يحسب نفسه كاتبا امريكيا او يهوديا ، بل مجرد كاتب حديث ، لان الرواية ( القصة ) هي اساسا فن عالمي ليس للوطنية المحلية وللشعور الوطني اي تاثير حقيقي فيها . وحين بدأ يكتب كان هدفه ان يلتحق بـ ( اسرة الكتاب العالميين ) من امثال اورويل ، سيلوني ، مالرو ، كويستلر ، جيد ، انيوت . فضلا عن الكتاب الامريكيين المرموقين من اضراب درايزر ، اندرسن ، سنكلير لويس ، الذين فتحوا الابواب مشرعة على الشوارع ، ليجد المرء نفسه اينما ذهب ، واينما حل في قلب الادب .

ان هذه الآراء الكوزموبوليتية التي يطرحها بيلو بقصد وسابق اصرار ، لاتتفق ، على اي مستوى من المستويات بفكرة ( احياء الروح اليهودية ) التي وكد على تاثيلها وبروزها وانتشارها في اوساط الجالية الهيودية في الولايات المتحدة . وهذا التناقض يبرز بروزا لا يطاله الشك ، أذاما التفتنا التفاته يسيرة الى نتاجات بيلو نفسه . فقصصه ( الرجل المتدلي ) و ( الضحية ) و ( اليوم المغتصب ) كلها ماس كوميدية تتناول الحياة الامريكية اليهودية . وهـذه الحـال

* اعتمدنا في هذا المقال على جريدتي الاوبزفر والغارديان تشرين الاول ١٩٧٦

تنطبق كذلك على رواياته الاوسع انتشارا كـ ( مخاطرات اوغي مارتش) و ( هندرسن ملك المطر ) و ( هيرزوك ) أنها جميعا تتنافى بأسرها مع المنطلق الكوزموبوليتي الذي طالما تعرض له بالاشادة والثناء والتثمين

ومما يزيد من هذا التناقض الذكريات الروسية الموروثة وما اعقب الثورة مباشرة من الاحداث ، والتجارب العبرية في حياة الكاتب المبكرة ، كل هذه الامور كان لها « اهمية خاصة » في تكوين شخصية ، الا انه يصر على اهمية النفوذ الامريكي اصرارا أستثنائيا . وبذلك يضع نفسه في موضعين مختلفين في الوقت نفسه : موضع كوزموبوليتي بصفته كاتبا عالميا ، منطلقا وهدفا ، وموضع محلي يتمثل بانحداره الديني ونشأته الامريكية . ومع ان التوفيق بين هذين الموقفين عسير ان لم نقل متعذرا .فان بيلو في نتاجاته ينحو المنحى المحلي بكل مايعنيه ذلك من تجذر في التربة اليهيودية ، وبكل ما يعتمل في اجواء هذه التربة من اهتمامات ومشكلات وقضايا ، سول يطرح كل هذه الاشياء باسلوبه الخاص المنبثق اصلا من صلاته الاثنوغرافية ، وسيرته الشخصية وطبيعته ومحيط اسرته ، والعالم ألصغير الذي عاش فيه بين المهاجرين من اتباع دينه ، يستلهم حياتهم بمآسيها ومتاعبها واحباطاتها وطموحاتها . انه لم يستطع ان يتخلص من جلده مهما حاول وبالغ في المحاولة ، لانه تفتح على ابناء جلدته منذ نعومة اظفاره، وظل على هذا التفتح الى ان نيف على الستين من عمره .. ومن هنا ظلت الجالية أليهودية هي موضع اهتمامه ، هي سبيله في الوصول الى قرائه ، ومن هنا ايضا ظل بعيدا عن التماس بمشكلات الحياة الامريكية الاوسع نطاقا ، والارحب آفاقا . امريكيته ظلت يهودية في جوهرها واطارها ، في منطلقها وهدفها . ولهذا السبب بالذات لم يتصل سول اتصالا حقيقيا بمجريات الحياة ألامريكية ، في اعقاب ازمة ١٩٢٩ ـ ١٩٣٣ ، التي شهدت تحولا جذريا في مسيرة بعض الكتاب الامريكيين امثال درايزر وسنكلير لويس ورايت وجون شتيابنيك الخ وما صاحب‌هذا التحول‌من انتشار الافكار اليسارية والاشتراكية. وهذه الظاهرة الاعتزالية بارزة في فكر سول حتى ان معطياتها في الخمسينات والستينات كانت تنفره وتدفع به بعيدا عن الساحة .. والى هذه الظاهرة يشير بيلو نفسه : ( كانت نيويورك في اوائل الستينات مركزا ادبيا لعصابات منظمة ، وجدت الحالة مقرفة ، ذلك اني لم ارغب في الانتماء الى اية عصابة من العصابات . فجئت الى شيكاغو المدينة الامريكية الفظة حيث لا يعرف اي شيء من هذه ألاشياء . )

ومع ان بيلو لم يصرح بالمعنى المقصود من مصطلح ( العصابات المنظمة ) فان القرائن تدل على انه يقصد بها معتنقي المذاهب السياسية اليسارية خاصة مصداق ذلك انه لما سئل عن موقفه عن المكارثية اجاب : ( لم يكن لدي شيء يستطيع مكارثي ان يستلبه مني . لم تكن لدي وظيفة او عمل محدود ، ولم اكن وأحدا من رفاق السفر . ولكني مع ذلك دهشت من جبن المثقفين الامريكيين في تلك المرحلة . ذلك الجبن الذي اشعر انه سرعان ما عوضه معظم الذين صمتوا في عهد مكارثي ، بما اوحوه من حركة جهادية تميز بها الشباب في الستينات .) الا ان هذه الروح ألجهادية التي طفحت وقتا ما ، ما لبثت ان امتصت وتبددت (ذلك ان كل شيء يمثل او يماثل حياة ادبية مستقلة اجتثت اجتثاثا . . كما ان المؤسسات بمختلف انواعها ازدردت الكتاب في الخمسينات والستينات لقد اصبحت الطبقة المتوسطة باسرها بوهيمية ، فلم يكن باستطاعتها ان تقرأ ، كما كان في استطاعتها ان تفعل ، ان تحيا فعلها) ومن هنا استحالت الحياة الادبية الى فراغ، لجفاف امكانات وجودها ، وانتفاء عوامل حيويتها . ان هذه النظرة التشاؤمية التي تعلق بها بيلو بكل ذلك العناد ، تنبثق في جذورها ، من ارستقراطيته الثقافية وعزلته الوجدانية ، وتعاليه على الحياة السياسية وعدم ايمانه بجدوى الفعل ، في مجمع حاول ان يندمج فيه ، ولكنه عبثا ما فعل . ومن هنا يمكننا ان نرصد اهتمامات بيلو الميتافيزيقية ، وبخاصة اهتماماته برودولف شتاينر والفيلسوف الانكليزي اوين بارفيلد الذي يخصه بيلو باحترام عميق ومشاركة وجدانية حارة . لذلك فهو يتحدث عنه على النحو ايجابي بقوله : «يعكس بارفيلد اهتماما طويل الامد بما يماثل اهتمامي ، واعني بذلك الحقيقة كما هي هنا لا ما صبته الثقافة ألتعليمية في رأسى ، بل هي ما اشعر به بكل ذلك العمق طوال حياتي . كان نصيبي من التعليم الجامعي نصيبا نموذجيا . فلو سألتني عن اسرار الوجود العظيمة لوضحتها لك ، فضلا عن تقديمي اجوبة معقولة عن الاسئلة المطروحة ، اجوبة مقبولة على الاقل بالقياس ألى الرأي العام لمحترم. لا ن هتمامي بالرأي العام هذا آخذ بالتضاؤل ، لانه ـ على ما يبدو ـ لا يعالج القضايا التي تهمني شخصيا اشد ما يكون الاهتمام . ان الناس على ىما احسب اذا سألتهم يؤمنون بانهم يمتلكون ارواحا . لكن ، أثمة شيء في ألادب المعاصر يوحي بان الكتاب حقا يؤمنون بهذا الامر او يشعرون به ؟ ربما يمتلك الناس ارواحا خالدة ، لكن هذا ايضا شيء مفقود في الادب الحديث .» وبعد ان يمضي بيلو في تنكره لوجود الروح في الادب ، ينتقل الى الجانب السلبي في تقويماته ، ليضع ازاءها أدبا مبتور الصلات بالينابيع الانسانية الحارة ، لذلك فهو يقول : ( اننا لا نملك شيئا غير الشكوكية والمفارقة المقفرة النقدية ونقص معيب في الحماسة والعاطفة والمشاركة ألقلبية . ) وفي مقابل هذا الواقع المؤسي لحال الادب ينظر بيلو بعين الاعجاب الى الامريكيين القدامى ، هؤلاء الرجال الغريبي الاطوار ، ليخصهم بالثناء وألاشادة الى حد قوله : ( ها انذا اتمعن في صور هؤلاء البشر الغريبي النزعات ، وهم في طريقهم الى جزيرة (هاواي) والازهار معلقة في اعناقهم ، في مواجهة ـ على ما يظنون ـ غد زاهر وهذه الحال ضعف امريكي اشارك فيه كل المشاركة) هذه بعض اراء بيلو كما اوردها دبليو . جي . وذر بي مراسل جريدة (الغارديان) الانكليزية .

فماذا نستدل منها ؟ وما هي مقوماتها ألايديولوجية في الفن والادب والحياة ؟

يصح ان نقول جوابا عن هذين السؤالين ان بيلو يبحث عن روح انسانية غائمة في عالم غير موجود ، عالم من تصوره الخاص ، بعيدا عن الوجود الارضي الترابي ، وانه لا يرى الاشياء بمنظار الادب ألمتعارف عليه ، لان هذا الادب مرفوض بالقياس اليه رفضا باتا . فهو لا يعنى به لانه يريد له بديلا ما زال غامضا في عالم الغيب . ومن هنا ، فحكمه على هذا الادب حكم قطعي لاراد له ولا استئناف فيه . انه ، في بحثه الدائب عن المجهول ، الغارق في الضبابية ، يصور لنا حياتين متقابلتين بل متناقضتين ، اولاهما : حياة ابناء جلدته ، في سلبياتها وايجابياتها ، في جذورها العنصرية والعرقية ، وظواهرها وسماتها وميزأتها ، في اجوائها وبيئاتها ، في كل مرفق من مرافق وجودها الارضي ، وثانيهما : ما يتصوره ويتوقعه ، في الوجود المثالي المقابل لهذا الوجود الارضي ، في الفردوس المفقود ، في الارض الموعودة . ومن هنا تنبثق مقومات ايديولوجيته ، التي لم يعد في الامكان اخفاء اسسها الغائرة في اعماق ذأته . ولذلك كان لابد لنا ان نتوقع شيئا جديدا من بيلو يركز الاضواء على شخصيته الادبية ومسار هذه الشخصية ، من خلال كل العوامل التي تضافرت على تكوينها وتشكيلها وبعث الحياة فيها . بيلو يكشف القناع عن هذه الشخصية بروايته ألجديدة ( الى القدس والعودة منها ) .

فماذا نجد في هذه الرواية ؟ نجد اشياء كثيرة منها : (ان موضوع حديث الناس لا يتعدى في النهاية فكرة البقاء ، البقاء في الحياة لمجتمع متمدن محتشم انبثق الى الوجود في اسرائيل في غضون عدد قليل من عقود الزمن . أن هذا الامر صعب الاستيعاب لاول وهلة ، لما يمتاز به هيكل اسرائيل من مدنية وحضارة ... ومع في الضيافة من مراسيم ، تبقى الافكار التي تساور المرء ، الافكار التي تدور حول العدو الارهابي المدمر ، صعبة الاستيعاب . ان ما يمكن ان تعرفه هو واقع يتمثل في عدم تغير الحياة أليهودية بخلق دولة يهودية . انك

لا تستطيع ان تتمتع بحق الحياة باعتباره حقا مسلما به . غيرك يستطيع . لكنك لا تستطيع . ان هذا لا يعني القول : ان الآخرين يعيشون عيشة راضية تحت ظل أي نظام محتشم . كلا ، انما الامر يعني ان اليهود لكونهم يهودا لم يستطيعوا مطلقا ان ينالوا حق الحياة باعتباره حقا طبيعيا .) التي أغتصبها الصهاينة بل يعتبر الاغتصاب مشروعا ومقاومته ارهابا . ان بيلو هنا لا يتساءل بالطبع عن عرب فلسطين وحقهم في الحياة ، ولا يورد شيئا عن الارض التي اغتصبها الصهاينة ، بل يعتبر الاغتصاب مشروعا ومقاومته ارهابا يستطرد بيلو ليستعرض وجهات نظر بعض الصهاينة «من المؤكد ان كثيرين من الاسرائيليين يرفضون الاقرار بان هذا الوقر التاريخي لم يرفع بعد . انهم ـ على ما يبدو ـ يحسبون انفسهم قوة ثابتة لا يمكن زحزحتها .. انهم أمة بين الامم ، وسيبقون كذلك على طول الزمن . ينبغي عليك ان تنتزع ذهنك من هذا المعتقد ، كما ينبغي لك انتزاعه من المظاهر ( المتحضرة ) بغية الوصول الى الحقيقة . ان البحث للخلاص من هذا الوقر هو الشيء الحقيقي في أسرائيل .»
مما سبق نتوصل الى تحديدات الموقف العام بالقياس الى اليهود باعتبارهم ذوي انتماءين : انتماء مفتعل ، مزيف غير اصيل لانه يفتقر الى عنصر المواطنة الحقيقية ، طالما أن اليهودي في أي بلد من بلدان العالم لايستطيع ان ينال حق الحياة الطبيعية ، السوية ، لمجرد كونه يهوديا . اما الانتماء الثاني فهو انتماؤه للوطن الموعود المتخيل ، في حالة الشتات ( الدياسبورا ) التي امتدت بصورة مستمرة على مدى تاريخ الالفي سنة الماضية ، منذ احتلال طيطوس الروماني للقدس ، وازالة اثار هيكل سليمان . وهذا الانتماء التاريخي الاسطوري ، ظل النبع الاساس ، والعنصر الروحي والقوة الوجدانية، في تحريك القومية العنصرية ، بمعناها الاحادي الجوانب ، بمفهومها الانعزالي الفيتوي ، بتشديدها على فكرة الغربة والاغتراب وعدم التجانس والاختلاط ، واصرارها العنيد والمتكابر على ان الاندماج غير المكن تاريخيا لا يمكن تخيله ممكنا في العصور الحديثة أو في قابل العصور . ومن ثم فالانتماء الوحيد المعقول هو الانتماء الى اسرائيل الحالية . وهذا مايفسر قول بيلو : ( ان القومية ليس لها واقع يمكن ان تقارن به . ان مايقال عن ان الصهيونية التي ابدعها القوميون اليهود ، مستمدين الهامهم من بسمارك والنموذج البروسي هي امتداد لذلك الالهام ، كما يذهب الى ذلك جورج شتاينر ، امر لايمكن ان يكون صحيحا )) .

ثم يكشف بيلو موقفه من الصهيونية بهذا الاستطراد : ( لم يصبح اليهود قوميين لانهم استمدوا قوتهم من عبادة أي شيء يشبه شعار ( الدم والحديد ) الالماني ، لانهم هم الوحيدون ، بين شعوب الارض جميعا الذين لم يتثبتوا من الحق الطبيعي ان يعيشوا دونما سؤال في الاوطان التي يولدون فيها . ومن الواضح ان هذا الحق لم يمنح لهم بعد ، حتى في الغرب اللبرالي . )

ولكي يزيد بيلو من فداحة هذا الاغتراب فانه يطالب اليهود بتحمل اعباء اضافية ودليلنا على ذلك قوله : ( وفي الوقت نفسه فاليهود مطالبون ( من قبل السيد شتاينر ) ومن انفسهم ان يكونوا اكثر عدلا وتمسكا بالاخلاق من سواهم من الناس . ) لانههم من معدن كريم اصفى وانقى من معادن غيرهم من البشر . ذلك انهم النخبة، الصفوة المختارة التي قدر لها ان يكون لها مركز الصدارة في تاريخ الحضارة العالمية عامة والاوربية خاصة . وهذه الفكرة هي فكرة الشعب المختار بكل اصولها ومقوماتها .

ان بيلو لايجد بأسا من توكيد هذا الرأي بحماسة غريبة الى حد القول : « من حين الى آخر أراني مندهشا من احتمال ان يكون هذا الامر ( يقصد فكرة النخبة ) السبب الذي يجعل العالم غير مرتاح منهم ( يعني اليهود ) على هذا القدر من عدم الارتياح » ثم يمضي بيلو في تطرفه بشأن هذه الحقيقة الى حدود غير معقولة ، بعيدة كل البعد عن المناقشة الهادئة ، بحيث لايتورع من القول : « احيانا يذهب بي الظن الى ان العالم كان يمكن ان يكون سعيدا لورأى خاتمة مسيحيته ، غير ان اصرار اليهود على تشبثهم بوجودهم هو الذي حال دون هذه النهاية . ) ولكي يدعم بيلو رأيه هذا يستند الى ماذهب اليه جاك ماريتان ، الفيلسوف المسيحي المعروف ، عندما حلل اللاسامية الاوربية في القرن الشرين بصفتها محاولة للتخلص من العبء الاخلاقي الذي تنوء به المسيحية . وهكذا نجد انفسنا في مواجهة حقيقية مكشوفة ، غير مزوقة مفادها ان بيلو لايفرق بين الصهيونية واليهودية ، باعتبارهما وجهي عملية واحدة ، انطلاقا من فكرة القومية اليهوديةمنجهة بصفتهاالتاريخية والاسطورية ،وانحدارا الى الصهيونية بصفتها التتويج الآيديولوجي والديني والغوي لتلك القومية المزعومة من جهة اخرى .

صحيح ان الصهيونية بمختلف وسائلها الدعائية استطاعت ان تحشر قسما من اليهود في منطقة الخطر ( فما الذي قادهم لان يربطوا مصيرهم بتلك المنطقة من العالم اثر أفدح كارثة في تاريخهم ؟ ) يتحدث احد الاساتذة اليهود في جامعة هارفارد عن ذلك بقوله : ( اليس من افظع المفارقات في التاريخ ان يجتمع اليهود عن طيب خاطر في بلدما ليتوقعوا كارثة ثانية ؟ )

ان بيلو بكل بساطة لايكلف نفسه مشقة ألاجابة عن هذا السؤال المحرج . وانما يكلف غيره تكليفا هينا ، فاذا بهذا السؤال فكرة تخطر على بال بعض الاذهان اليهودية احيانا .

ثم لايلبث بيلو حتى يضيف قوله : ( ان هذه ( الفكرة ) يصاحبها تأمل آخر ( مصدره الكبرياء جزئيا ، والمرارة في اغلب الاحيان ) مفاده اننا نحن أليهود ، على مايبدو ، نملك عبقرية البحث عن قلب الازمة.) أي انهم يسعون بمحض ارادتهم الى الخطر حيثما كان .

كل هذه الآراء تتحدث عن جانب واحد من هذه المشكلة الشائكة ، فاين الجانب الآخر ؟ فاذا كانت الصهيونية قد تمكنت من اقناع بعض اليهود بفكرة ألعودة الى ( ارض الميعاد ) واذا كانت الظروف الدولية قد ساعدت على عودة هذا البعض ، فهل يعني ذلك ان الارض التي جاؤها كانت خلوا من السكان ؟ الم يكن فيها شعب له ميزاته وتقاليده واصوله التاريخية ؟ وتتوالى الاسئلة المحرجة ، على نحو مزعج ، مثير للحفيظة . لان المفروض بمنطق الصهاينة ان الارض هي ارض المليعاد ، وخلوها او عدم خلوها من السكان لايعني شيئا ، مادام الوعد حق لاجدال فيه .

صحيح ان بيلو يشعر بالخطر الداهم على المشروع الاعظم ، ولكنه يعتبر تحقيق هذا المشروع من منجزات ما يسميه العبقرية أليهودية التي لا شك في جدواها على المدى التاريخي القريب او البعيد . ومع احساسه بهذا الخطر على هذا النحو الدرامي الذي يحاول استدرار العطف العالمي ، فانه لا يتنازل لتسمية الشعب المطلوب زحزحته من ارضه ثم طرده منها نهائيا باية وسيلة من الوسائل ألشيطانية التي لن يتورع العدو من استغلالها لصالحه . انه يربأ بنفسه ان يسمي الاشياء باسمائها ، ان يسمي العرب السكان الاصليين باسمهم التاريخي ، لذلك فهو يطلق عليهم مصطلح (العدو المدمر) . وهذا المصطلح نفسه كاف لادانة منطق بيلو من الاساس ، لانه يضعه في الصف الاول من الصهاينة المتكالبين على هضم حقوق شعبنا ألعربي المستضام في ارضه السليبة . ومع ذلك ينبغي لنا ان نتوقع من . هؤلاء كثيرا من المناورات الدعائية ، كأن نتصور ان الفيتو قد زال بزوال الانظمة ألاوربية البالية منذ انبثاق الثورات الاوربية المعروفة، ولذلك فمن الجائز بل المرغوب فيه ان يزول هذا الفيتو بين العرب واليهود ، ولكن بشرط واحد ان تبقى اسرائيل هي الوطن الام ، بينما ألعرب فيها جالية ثانوية مهما تكن نسبتها المئوية ، ولكي يثبت اصول هذا المنطق يعود بيلو الى التاريخ ليستل الشواهد التي تدعم منطلقه هذا ، ولذا نراه يقول : (منذ القرن الثامن عشر بدأ اليهود الاوربيون الذين حررتهم الثورة من اسار ألفيتو ، يتهافتون للدخول في المجتمع الحديث . انهم قد اعجبوا به وتعطشوا له ، وتعلقوا به بمدنه ، وحياته السياسية ، وثقافته ورجاله العظام وفرصة الشخصية

المتاحة . حتى ان الكارثة نفسها لم تستطع تحطيم هذه الجاذبية .) ومن هنا ، فان امر المصالحة بين العرب واليهود في فلسطين مرغوب فيه بالشرط الذي ذكرناه آنفا بعد زوال الحواجز والمعوقات المختلفة بمرور الزمن . واذا لم يتوافر هذا الشرط يبقى العرب الفلسطينيون غرباء عن موطنهم ، لانهم مصرون على عدم الخضوع لمثل هذا الشرط الجائر . غير ان الصهاينة يحاولون بالعديد من الاساليب تدجين غربة العرب بتقديم كل الامكانات العملية لهم للاندغام في المجتمع (الجديد) كي يصبح الواقع الجديد واقعا مفروغا منه عبر الزمن . هذا فضلا عن عملية التثقيف الاعلامي والدعائي ، ليصار الى تكييف العقلية العربية بالجو ( الحضاري الجديد) . والى شيء من هذه العملية الاستيعابية يشير بيلو بقوله : ( ثمة مسرحيات تقدم للاطفال العرب الذين لم يروا مسرحا من قبل قط) ومع ان هذه الاشارة اشارة عابرة ولكن دلالتها مقصودة وهدفها واضح .

.ومن اغرب الآراء التي يطرحها بيلو مسالة نكران الجميل التي يصر العرب الفلسطينيون على التشبث بها ، انطلاقا من موقفين يتعرض لهما بيلو بكل بساطة وهدوء واطمئنان ضمير على هذه الشاكلة : «من السذاجة ان يتوقع كوليك ( امين القدس الصهيوني) عرفان الفضل من العرب والتعاون معه في مقابل هذا الجميل .

لسبب واحد هو ان العالم العربي سيتهم عارفي الجميل بالخيانة . اما المتطرفون فسيميزونهم ليناولو عقابهم .» هذا هو الموقف الاول ، في حين ينطلق الثاني من مصدر تاريخي مؤداه : ( حين تسد حاجات الشعب اليومية ، فان ابناءه يصبحون أحرارا لاعتناق مختلف الايديولوجيات ثم التركيز على استقلاليتهم باللجوء الى اعمال عدائية . )وهكذا فالخوف من جهة والرفاه الاقتصادي من جهة اخرى هما العنصران المسئولان عن حركة المقاومة الفلسطينية ، وهذا منطق يكفي ان يعرض كما هو بدون رد ليتهافت من اساسه لا بالقياس الى الثورة الفلسطينية فقط بل بالقياس الى كل الحركة الثورية العربية والعالمية ايضا .

ثم يحاول بيلو بشيء من (روح المصالحة والتوفيق) الوصول الى غايته المنشودة واضعا عبء تحقيق هذه الغاية على كاهل كوليك باعتباره ممثل الجانب الصهيوني ( السمح) . ومن هنا ، نراه يتحدث حديثا ناعما بقوله : ( اعتقد ان كوليك يريد ان يرى العالم ، وبخاصة العالم العربي ، ما يمكن ان يفعله الحس السليم والسماحة والكرم، انه يريد ان يقنع سائر الناس بان ما يمكن ان يكون مقبولا على نطاق صغير ، يصح ان يكون كذلك على نطاق كبير . ) والسبب في ذلك يتاتى من منطلق ( التعايش السلمي ، الذي هو امر مرغوب فيه ، بعد ان كان امرا ممكنا في البداية .

ان هذه القضية ليست قضية سايكولوجية بقدر ما هي قضية عقلانية ، لان الشعب في نهاية المطاف سيدرك مصالحه أدراكا تاما ، وهذا ما يحمل بيلو على التساؤل : (كيف يمكن ان يظل الشعب عاجزا عن ادراك مصالحه الخاصة ؟) فمن المقصود بهذا الشعب ؟ وما هي هذه المصالح ؟ طبيعي أن يكون مقصود بيلو هو الشعب العربي الفلسطيني وهذا امر واضح بالقرينة ، والتسلسل المنطقي . ولكن السؤال المطروح يظل على الحاحه : لماذا لا يسمى بيلو الشعب باسمه؟ الظاهر ان التجاهل المدروس لهذه التسمية له علاقة ايديولوجية وعنصرية بانكار وجود هذا الشعب وانكار اصوله في التربة الفلسطينية فمن وجهة نظر بيلو ان هذا الشعب وان كان قد حل في هذه التربة زمنا ما فحلوله فيه حلول وقتي ، وعلاقته به علاقة استيطانية موقتة. ومن هذا المنطلق ( التاريخي ) منطلق الاصالة الاسرائيلة المزعومة ، يمكن وضع الاسس للتعاون بين العرب واليهود ، في فلسطين المحتلة. لان الكرم الاسرائيلي يستحق ان يقابل بعرفان الجميل ، ولكي تكون للتعاون مقومات لابد من التظاهر بالعقلانية والتفكير الهادي والروح البناءة . وقد تبرع هاركابي بوضع كل هذه الامور موضع الدراسة ، في مقالته التي نشرت في مجلة جان بول سارتر ( الازمنة الحديثة) . اما عنوان المقال فكان ( ايمان استثنائي بقدرة العقلانية) اما سول بيلو ، فانه لا يجد في العنوان ما يغري بل يفضل ان يكون العنوان على هذه الشاكلة (ايمان يهودي ، او تطلع يهودي نحو التسامي) .

بعد هذا كله ، لنعرف جيدا من هو سول بيلو ، وكيف وضع امكاناته الادبية والفنية في خدمة الصهيونية ، وكيف تستغل جائزة نوبل العالمية استغلالا سياسيا لمصالح ظلم واقع ، على حساب حق مستباح .

---

(١) ـ اعتمدنا في هذا المقال على جريدتي الاوبزر فر والفارديان ـ تشرين الاول ـ ١٩٧٦

# اراء في الروايــة الانكليزيــة المعاصـــرة

**في الاجواء الفنية والفكرية التي تعتور الحياة الثقافية البريطانية جملة اسئلة تتوارد بالحاح في الاونة الاخيرة ، عن ماهية الفن والادب عامة ، وعن جدوى القصة خاصة.ولما كانت الاجابات عن مثل هـذه الاسئلة مهمة ، ممن هم في الصميم من القضية الرئيسة ، كالقاصين والنقاد وكتاب المقالات المعنيين بالمتابعة الادبية ، فقد رأيت ان اقدم بعض هذه الاراء مشفوعة بنماذج تطبيقية ، لكي نكون على بينـة مما يجري على الساحة الادبية في انكلترا بصدد نوع ادبي متميز كفن الرواية (القصة) وما يتعلق به من تصورات وتوقعات وصولا الى تقديرات موضوعية ذات جدوى تتعلق بهذا الفن .**

كتب القاص الانكليزي غلز غوردون :ـ

من الحقائق التي لم يعترف بها على نحو شمولي ، حقيقة كون القارىء البريطاني للرواية اقرب الى المحافظة منه الى اي شيء اخر ، ان لم نقل انه محافظ الى شحمة اذنه . كتب ت.س. اليوت: (ان النوع البشري لايحتمل الشيء الكثير من اللاواقعية .) ذلك ان الرواية التي تعني بوضع الرجل والمرأة في المجتمع ، بغض النظر عن عنايتها بالحضارة من حين الى حين ، قدمارسها الكتاب الانكليز على أتم وجه ، في القرن التاسع عشر ، بحيث اصبح قراء اليوم ، وقـد غسلت ادمغتهم ، يتصورون من نفس راضية ، ان الوحش نفسه ينبغي ان يكون تقليديا شانه في ذلك شأن تقاليد عيد الميلاد . وهذا الامر يعني اقصاء كثير من الاعمال القصصية من قائمة ماتناوله من طعـام روحي كـ (رحلات غولفر) و (ترسترام شاندي) وخلفائهمـا المزاجيين الدونكيشوتيين من اضراب فربانك جيمس جويس وآفي كومبتسن برنيت وفلان اوبراين وبرجت بروفي .

ان مايدهشنا حقا ان القصة التقليدية التي تتناول السلوك والاعراف والعادات ، يمارسها ابرز كتابنا الواقعيين ، بشكل بعيد عن مستوى الطموح . وغالبا مايكون عملهم استنساخا ثانويا من الواقع لا تصورا يلقي باضوائه على ذلكالواقع . ان روائيينا العاملين (عمال بارعون ، لا عبـاقرة متضـلعون ) يعتمدون علـى تشجيع الملقين . اما فتيات وفتيان الادب الانكليزي فليس لهم من هموم غير تلوين مطبوعاتهم بالوان داكنة للحياة ، لتحظى بالاشادة في الصحافة الرخيصة . هذا يعني ان الرواية التقليدية يجب ان تداعب الحياة ، وان تصارعها لاان تتنفس مجرد التنفس عميقا من خلال قناع الاوكسجين .

ومما هو جدير بالذكر ان ب.س. جونس ، ذلك الكاتب الماهر، المسلي ، الدقيق ، كان يعد من «ابرز كتابنا التجريبيين ، في الحركة التجريبية » . المعترف به ، ان هذا هو الواقع ، اذ انه لم يلـق منافسة ذات وزن .اما شكل كتابته فكان تجريبيا بما فيه الكفاية الا ان مضمون تلك الكتابة كان اميل ما يكون الى مضمون بيري بينبرج.

وقد كتبت لورنا سيج من عهد قرب : (الابقاء على الروايـة الايكليزية ذات الجذور التقليدية فعل من افعال الايمان)مما يدعو فعلا الى الحيرة ان يحتفظ بهذا الموقفباعتباره ضرورة من الضرورات فلماذا كل هذا الايمان الثابت ، الذي لايتزعزع ، كل هذا الحنين الى الوطن ؟ من الامور التي تدل على العافية ان كتابنا ، في الوقت الراهن ، يتوجهون الى الروايات التاريخية والفنطازية ، كما انه من المفارقة ان تستخدم (وقائع) التاريخ من قبل كتابنا المعاصرين بصفتها مواد خام لبناء كيان الرواية .

ولو كتب روائي عن هنري الثامن ، ربما كان يعتقد ، ان القارىء لابد له ان يمتلك معلومات ما اساسية عن (المدافع عن الايمان) .ذلك ان الكاتب،لا ينبغي له ان يبدأ من الصفر في تكوين الشخصية المنشودة او قد يكون الامر خلاف ذلك . اذ قد لايتفق قارئان او حتى مؤرخون في وجهات نظرهم حول شخصية هنرى التاريخية .

اذا كان هذا المعطى واردا ، فان القاص الذي يبني روايته ،ولو على الاقل بصورة سطحية بما له صلة بالملك (الثيودوري) سيكون عمله اصعب مراسا من ان يخلق شخصية هنري التاسع خلفا . ومع ذلك يظل طموحه للوصول الى الافاق الشمولية من خلال ماهو خاص ومحدد جديرا بالمتابعة والمواصلة ، لانه يستطيع من ذلك الطريق ان يلقي اضواء على الوعي المعاصر ، بارتجال ماهو ماضي ثابت عام واعادته الى الحياة . والامثلة على ذلك كثيرة منها : (امرأة الضابط الفرنسي) لجون فاول و (حصار كبريشنابور) لجون بيرغز وفاريل و (العاصمة) لورين دفي و (الطبيب كوبر نيكوس) لجـون بانفيـل ، و(فالستاف) لروبرت ناي و (طنافس مالاسيا) لبراين الديس و (التغيير) لكنكرلي اميس . هؤلاء الكتاب جميعا يستعيدون الماضي دونما اعتماد علـى ادخال عناصر المبالغة والوقائع الشكلية التي تمتاز بها الروايـــة التاريخية المخلخلة . ان الماضي بالقياس الى هؤلاء الروائيين معين يرفد الذاكرة بغية لتامل في المستقبل ـ وهذا تضمين للحاضر في العمل بالضرورة .

ان الرواية البريطانية ، فيها من التعقيدات التقنية مافي الفنون الاخرى ، كما فيها مشكلات تضاهي مشكلات تلك الفنون ، ومع ذلك فهي نتاج محلي ، وقد كنا دائما مجدين في هذا الصدد .

اما اذا كنت بصفتك كاتبا او قارئا عرضة للاثارة ، بسبب الامكانات المتواصلة المتعلقة بالشكل ، فانك ستعد شكليا ، اسير الادعاء والتظاهر وهذا ليست الحال مع اي ضرب من ضروب الكتابة بخلاف فن الرواية، مما لاشك في ذلك ، لانه يتوقع من الرواية ، مع مافي الامر ما دلالة سيئة ، ان تكون مسلية ترفيهية ، قبل ان تكون فنا ، وقبل ان تضيف شيئا بالتوكيد الى مجموع المعرفة الانسانية .

اما اذا تمكنت من الحصول ، بصفتك دارسا للرواية ، علـى حوافز ذهنية وعاطفية وجمالية ، من النتاجات الموغلة كثيرا في الخيال فمسألة تبعث على الحيرة والارتباك . ان تكون الحال هكذا ، فيالجزر التي انجبت سوفت وستيرن ، فمسألة استثنائية . ان هذين الكاتبين

كانا يمتلكان قوة خيالية وطاقة لفظية وخصوصية رؤيا ، لكنهما نفذا تلك الخصائص على نحو مجد ومثمر ، باسلوب نبذناه ، على انه ظل عالقا بنا ، لانه كان اسلوبنا المعجب .

ومن الغريب حقا كيف اننا مستعدون لاستلهام الجانب الطبيعي من رواية القرن التاسع عشر في تطعيم الرواية الحديثة ، باستخدام رسائلها ، دون ان نتلفت الى تهويمات ماسبق ذلك القرن .

ان التخلف في اجواء الفنطازيا المنضبطة الذي يمارسه كتاب مختلفو المشارب كموريل سبارك وانجيلا كارتر وبيتر ريدغروف وفاي ويلدن ومايكل موركوك وايرس موردوك وانطوني بيرغيس محاولة جادة لتمزيق قيد الطبيعة ، لكن هذا القيد مازال موجودا لمن يرغب ان يتصفد به ، لهولاء الذين يريدون الامتثال باراء فورستر القاطعة هذا اذا استثنينا الكتاب الموظفين الذين يثقلهم الرصاص كمالم يثقل غيرهم من امثال ج.ر.ر. تولكين وتشارد دفر .

طبيعي ان الرواية ينبغي ان تسرد قصة ، لكن كل جملة سطرها القلم كانت تفعل ذلك . فهل المسألة اذن مسألة خوف ورعب من استلهام يتجاوز النماذج المقبولة التي يطرحها الذهن الواعي. للتحليق في مجالات الفنطازيا هو في الواقع تقدم نحو واقع اعمق غورا ان حياة سوفت وستيرن اليومية ، في اطارها وموضوعاتها الواقعية، كانت حياة لايمكن (احتمالها) بالقياس اليهما ، لما فيها من ثقل باهظ لكن تحليقاتها المتمثلة في ( رحلات غولفر) و (ترسترام شاندي) كانت على طرفي نقيض من السأمة والتبرم . اما نحن بصفتنا قراء وكتابا فينبغي علينا من جديد ان نمتلك الشجاعة والجرأة للتحليق كما فعل الروائيون الانكليز الاصيلون العظام .

## وكتب القاص والناقد الادبي فرانسس كنك :

في دار القصة الواسعة العديد من الشقق ، ومن ثم فليس ضروريا لقاطني احدى هذه الشقق ان يطالبوا باخلاء ساكني شقة ثانية . كانت الدار كبيرة تستطيع ان تؤي بشكل مريح كلا من فيلدنغ وستيرن ، ثم دكنز وبيكوك وتشارلوت يونك في الوقت نفسه . وهي الان على ذلك الاتساع لتحتضن ، على نحو مرفه رحيب متزامن ،اضراب اريس مردوك وبربار كارتلاند وغالز كوردون . كما ان ثمة مجالا للجالسين القرفصاء كالشعراء والدراميين وكتاب المقالات والمؤرخين والفلاسفة والاطباء النفسيين الذين يحلون ساعة ثم يتلاشون على عجل

ان مايدعو الى الغرابة في الشقق المنفصلة ، ان الاسم الذي تحمله لافتة كل منها ليس له الا أوهى صلة بالقاطنين في تلك الشقق . قديقرأ الزائر كلمة (تجريدي) على احدى اللافتات فاذا مافتح الباب وجد ظل ب.س. جونس حائما يطارد كل القاطنين بعنف ليتخلص منهم .

قد يقدم جونس لنا رواية طرية كل الطراوة واخرى كانها علبة اوراق لعب جبارة الحجوم ، كي يراها قصيرو البعر وضعيفو الحيلة، ومع ذلك ، فهو اساسا روائي يحتذي التقاليد الفيكتورية الفنية بما فيها من امتداد ، كما يمتاز بخصوبته الفكتورية ، في خلق شخوص تتجاوز حجومها حجم الحياة ، وابداع احداث تلفت النظر والاهتمام ومن هنا ، فليس له موضع في هذه الدار برفقة اناس من امثال ديفيد بلانت وكرستين برووك ــ روز وجلز غوردون .

اما في حديقة الدار ، فثمة ظل هنري غرين يتخطر متجها ، لايدري ايسمح له بالدخول ام يرفض ، وهذا امر ادعى ما يكون الى الغرابة، لان غرين انتج روايات اصيلة كل الاصالة مفهوما وتنفيذا ، فمن هو الجدير بالدخول سواه اذن ؟

وحين يدخل الزائر الدار يرى على واجهة احدى الشقق لافتة تتضمن كلمة (تقليدي) فما ان يتعدى العتبة ، حتى يحتمل ان يجد آيفي كومبتن ــ برنيت . ومع ذلك ، فان هذه الكاتبة ، انتجت روايات عز نظائرها في الماضي ، وسيعز في المستقبل ايضا . فماذا تفعل اذن مرغمة لتكون بصحبة انطوني باول وسي.ب. سنو وغراهام غرين ؟

ذات مرة صاح اي.م.فورستر : (ياعزيزي ،الروايةتسرد قصة) مع انه نفسه ، كثيرا ماسرد قصصا غير معقولة مطلقا في زمانه . ويأتي احد قراء الرواية ليندب حظه هو الاخر : ( ياعزيزي ، هذه الرواية لاتقص شئيا ) الامر الذي يحمله على نبذها جانبا ،بحثا عن عمل موغل في الاثارة ، او عن رواية من الروايات العلمية .

ان الجمهور يريد ان تحدث امور ، يريدها ان تقع بالقياس الى الناس ، مهما تكن غريبة ، متعارضة مع ذواتهم المخلدة الى الطمأنينة الراحة بحيث تستطيع الاقتناع بها وتصديقها .وقد وصف هنري جيمس منهج تورجنيف على هذه الشاكلة : ( ان الشكل الاول تبدو فيه حكاية ما ،بالنسبة اليه ، تظهر في شخصية فرد من افراد الناس او الافراد ، الذين يرد ان يراهم في الفعل ، مع التأكيد بان مثل هؤلاء الناس لابد ان يفعلوا شيئا ذا اهمية استثنائية ،شيئا مهما كل الاهمية) ان معظم قراء الرواية شأنهم شأن تورجنيف يرغبون في ان يكون الفعل شخصا ما او مجموعة من الاشخاص ، كما يريدون ان يكون الفعل ( شيئا استثنائيا ومهما )

لم تأت القصة الحديثة ، المستمدة المتخلفة زمنيا ، الى الوجود بصورة اعتسافية ، في الوقت الذي دخلت فيه الدراما دور التداعي والضمور ، فهذه قضية مفروغ منها . والان ، وبالتوكيد نفسه ،وعلى نحو غير عرضي ، اخذت القصة نفسها تدخل دور الضمور ،بينما شرعت الدراما في التقدم والبروز ، سواء اكان ذلك على خشبة المسرح امعلى شاشة التلفزيون .

وفي ظروفنا الحديثة ، تنهض ، في مقابل مسلسلة القصة الفكتورية ، التي تجري مجرى الامزون ، في حركته البطيئة ، بين العدد اللامحدود من الروافد والترع ، مسلسلات تلفزيونية كتلك التي يكتبها دادآرمي تحت عنوان ( حتى يفرقنا الموت ) و ( نزولا وصعودا )و (كابتن مينوبرنغ ) ، والف غارفيت او هدسن ، فان كلا من هذه المسلسلات معروف لدى الجمهور اليوم ، لامايقدمه انغوس ولسن ، ايرس مردوك او دفيد ستوري ، كماكان يعرف الجمهور مكاوبر، بكوك ، او اوريا هيب في العهود الفكتورية . ولكن من الصعب ان نتصور اية شخصية في الرواية الانكليزية بعيد الحرب تماثل شخصية جيمس بوند ، التي استطاعت ان تثبت وجودها في حياة الناس الاعتياديين . انا شخصيا لاتعجبني القصة المدققة ، المتسمة بالتقليد والمحاكاة ، وهي ليست الضرب الذي اتفرغ لانتاجه .والى هذا المدى اتصور انني لست قاصا (تقليديا) . انما اعتقد كهنري جيمس ان كل شيء يستخدمه القاص ينبغي في اول الامر ان يمر «ببودقة الخيال ، البودقة التي تغلي دائما .اماقدراته الذهنية فلها ان تتكشف وتعرض، لا ان تغلي لتنتهي الى لاشيء .)

صحيح انه ثمة حاجة لبودقة جيمس ، حاجة ماسة بالتأكيد ولكن اذا جنبناها من الاحداث والشخوص ، فسيكون المذاق الاخير خلوا من الطعم والنكهة الى حد ان القاريء الاعتيادي سيتوجه الى مكان اخر ، الى الرواية العلمية ، او القصص البوليسية والجاسوسية الى السينما والتلفزيون .

ان القصة كانت من عهد بعيد كل البعد ، الشكل المسيطر على ثقافتنا ، بحيث انها اجتذبت كثيرا من الاحيان لمحورها اناسا كان القليل منهم يمتازون بما يمتاز به القاص من مواهب . وفي عصر اخر في ظروف اخرى ، قد يكون في مستطاع هؤلاء ان يكتبوا مقالات ومسرحيات شعرية وقصائد فلسفية .ان لهؤلاء جميعا مجالات رحبة في دار القصة ، لكن اسكانهم ، بالاعتناء بهم ، ينبغي بالضرورة ان يتم في الاجنحة والملحقات ، لافي البناية الاصلية ، الرئيسية . ان القاص لاينبغي ان يكون ذكيا كل الذكاء ، ناجحا كل النجاح في اسلوبه مطلعا كل الاطلاع في الفن والعلم والاعمال التجارية والصناعية ،في السياسة او اي شيء اخر . مع ان كل هذه الامور قد تعينه وتساعده

ان ما ينبغي ان يحوزه ويسيطر عليه هو الاندماج Empthy الذي يستطيع عن طريقه ان يعرض بشرا على نحو معقول ، مهما يكونوا غريبين وان يكونمالكا لخيال يعينه على عرض ظروف واحوال معقولة ومقبولة مهما تكن استثنائية ، بعيدة الاحتمال .

القصة شانها شأن الاوبرا وليد هجين ، وبدون هذين العنصرين المكونين ، تصبح كالاوبرا من دون موسيقى .

## (٢) ـ نماذج روائية متميزة ـ

ومن عالم تنظير القصة وما يتعلق بها من فنون واجواء ومشكلات من عموميات هذا العالم لننتقل الى خصوصياته ، في النتاج الجديد الذي برز في الاونة الاخيرة باعتباره تعبيرا جديدا طريفا لهذا النوع من الفن المتميز . فمن اكثر الروايات تألقا : (التغيير) لكنكزلي اميس و(سافيل) لديفيد ستوري و(هنري وكاتوا) والاولى تمثلهـا عمليـــة التغيير بالمعنى الحرفي من الكلمـــــة .

ها هو الارهاب ، الرعب ، جنون التزمت والتعصب ، تتخطر في كل مكان ، في كل بيت وزاوية ومنعطف طريق ، العالم يعود ادراجه الى سنة ١٥٣٥ ، الى انكلترا ، بمجموع جزرها النائية ، حيث قبضة رجال الكهنوت الذين يجدون في تعقب احرار الفكر ،لاتهمهم مصائر البشر طالما ظلت تلك المصائر معلقة بارادتهم الخاصة . صحيح ان مارتن لوثر نهض ليحل خلافاته مع روما ، فكان الالماني الاول الذي استطاع ان يحقق انقلابا جذريا في حياة امته ، ولكن الذي زرع الريح لابد ان يحصد العاصفة . الا ان تلك العاصفة سرعان ما انقلبت الى اعاصير مدمرة ، تمثلت في حروب شديدة الاهوال ، عصيبة الايام ، تحصد النفوس حصدا كأنها آفة غير مرئية ، وبعد ان تطاولت السنة اللهيب في اوربا ، باستثناء الامبراطورية العثمانية ، ونبوانكلند في امريكا شبت النيران في انكلترا ، فاذا بالحروب تتناوشها لتعصر نسغ حياتها ، بحيث لم تعد لها طاقة للقيام من عثراتها . الشعب يجأر بالشكوى ، والمظالم تترى ، والموت يكمن في كل مكان ،والناس يهربون تطاردهم الاشباح ، يستجيرون بالغيبيات ، ولامجير . والهمود الكبير البالغ القساوة والبطش يجثم على النفوس ليستلب منها بواعث الحياة والحيوية والحركة . والشرور تتعاظم وتتراكم ، دونما امل في النجاة .

وفي مقابل هذا العالم المزيف ، يقدم لنا اميس خلفية غنية بكل تفاصيل الحياة اليومية ، بما في ذلك مجمل خطوط التطور المحتملة التي كان يمكن ان تشكل تطورا لنقطة التحول التي مثلتها سنة ١٥٣٥. ففي العهد الذي تنهض فيه الاساليب التقنية الرفيعة ، تظل وسائل الظلام ، الذي تمثله محاكم التفتيش ، في القرون الوسطى وخاتمتها، التحريم anathematisation الديني للعلم بصفته هرطقة سارية المفعول ، قوية التأثير كان التاريخ لم يتقدم ولو خطوة واحدة الى امام . وهكذا يطبق عالم على عالمنا الراهن ، بغية ان يكون عالمنا الراهن تتمة تاريخية لذلك العالم الموغل في وحشيته وقماءته وشروره .

ومن هنا ،فالتسلسل التاريخي مستمر بلا هوادة وبلا انقطاع ،ذلك ان العالم جريان تاريخي مستمر دونما انعطاف وتغير ، دونما تقدم او تطور . لان كل شيء ، في مثل هذا التاريخ هو ما كان وماسيكون. وماهو كائن لايعدو ان يكون استمرارا لما كان ، فالناس هم انفسهم الناس السابقون ، انهم يأتون الوجود ويذهبون الى العدم ،كما كان يفعل غيرهم من الناس السابقين . لم يتغير شيء لان كل شيء باق كالسابق.ان هذه النظرية التي يتناولها اميس ،بكل سكونيتها وحدتها وصلابتها الزمنية ، تعطينا الحق وكثيرا من الانصاف ان نناقشها لامن وجهة اسلوبها الفني التقني الذي يتميز به الكاتب من حيث القدرة على الايحاء والتأثير الساحر ، والجاذبية النفسية الاخاذة ، فهذه امور فنية بعيدة عن الصدد الذي نقصده . ولذلك ، فاننا لن نناقش الا منطلقا ايديولوجيا واحدا يظهر على هــذه الشاكلة من الصراحة : ( في بلدان الكنيسة الواحدة ، بكياناتها الخادعة ، حين الخير القديم ماثل للعيان ، يحمل اليهود شارات على اردان قمصانهم. اما اليوتوبيا التقدمية المنقسمة على نفسها شيعا واحزابا ، التي يحاول هوبرت ( بطل القصة ) ان يلجأ اليها ، من مصير عالم الخصيان، فلا يجد فيها غير البشر البيض ، لان غيرهم ليسوا من البشر ) . في هذا المنطلقشيئان يجلبان النظر يتمثلان في الخلط بين العالم الاشتراكي والراسمالي واللاسامية والتمايز العنصري في الوقت نفسه ، باعتبار ان كل هذه العوالم عالم واحد لااكثر ولا اقل .

وفي مقابل هذه الرواية ـ العاصفة ، تبدو (سافيل) لديفيد ستوري ، داكنة باردة ، ليس فيها ذلك البريق الخاطف ، ولا ذلك الطعم الحرين الحاد . ان القادم الجديد ، الذي يطرق باب هـذه الرواية ، لن يجد في عالمها من الاغراء مايمكنه من الاستغراق في قراءتها الى النهاية . ومع ذلك ، فليس من شك ، ان من يعرف ( رادكليف) سينبذ جانبا هذه التصورات ليمضي قدما فيما هو ماض فيه . فالرواية ذات وزن ادبي مرموق ، وفيها من الجدية والاهمية ، مايبرر مقارنة ستوري) بد.هـ. لورنس ، لان مثل هذه المقارنة لم تعد امرا توهيميا ، بعيدا عن حيثيات المقارنة .

قد يقال ان (سافيل) سيرة ذاتية ، بمعنى ان مادة القصة هي مادة حياة الكاتب نفسه ، وقد سجلها على نحو عار تماما من العواطف الحارة والمشاعر المتأججة ، بحيث يمكن ان تكون حصيلتها تبرما واضحا يعتور القارىء الذي صفدته التصورات المسبقة ، عما يعني التفكير النزيه بصدد المحبة والكراهية وعرفان الجميل والخطيئة ، تلك الخيوط التي تتشابك فيها مصائر الاباء والابناء ، فضلا عن الكتابة النزيهة في هذا الشأن . لكن الامر ، مع ذلك ، ليس كذلك . فالرواية ليست بالسيرة الذاتية المسلسلة . انها رواية جبارة ، احدى الطرف التي يمكن ان تصمد في وجه السهام الساخرة ، التي كثيرا ماتجدلها تبريرات ، بان الادب الانكليزي المعاصر ، هو على نفس المستوى ــ البائس الذي تتخبط فيه اوضاع الاقتصاد السياسي البريطاني الحالي.

اما ( هنري وكاتو ) لايرس مردوك فهي رواية عن اسرة بريطانية تعيش حياة مشتتة ،الابناء العاقون يختلفون يتشاجرون ، في حين يصاب الوالدان بخيبة امل مضاعفة ، كل الامور تجري على وفق فوضى من الهوس والاختلاط والارتباك . نظام الاسرة بأكمله مبعثر ، مبدد ، لاينظمه خيط من الطمأنينة والهدوء . وفي هذه الاجواء المرعبة الداكنة ، يعيش افراد الاسرة ، تسيرهم نزوات طارئة لاضابط لها . بينما الاحباط يتربص بكل منهم في هذه الزاوية او تلك من زوايـا وجودهم المزعزع . ومع ان عنصر الحب هو العنصر الغالب على العناصر الاخرى المكونة لهيكل الرواية ،ولكن تيار هذا الحب يظل قلقا متأرجحا، بين الحساسية العاطفية اللاهبة والخمود المأساوي المتهاوي .الا ان هذا التشتت في مسارات الشخوص ، وهذا التصادم بين مصائرهم والبلبلة النفسية التي تغزو النفوس والارواح ، والمواقف المتناقضة لتلك الشخوص لاتعني مطلقا انسياب خيوط الرواية من يد الفنانة القاصة ، التي استطاعت من خلال كل هذه الامور المتشعبة احيانا والمتلاقية احيانا اخرى ، ان تخلق من هذه الاجواء الداكنة عملا ادبيا وفنيا متماسكا فيه حيوية الايحاء وقدرة الشخوص ، على الرغم من شذوذ تصرفاتها وعبثية تطلعاتها . ذلك ان القاصة مردوك ، تمكنت في روايتها هذه ان تشخص علل الاسرة البريطانية تشخيصا صائبا، انطلاقا من واقع هذه الاسرة في المجتمع البريطاني المنقسم على نفسه، الذي لابد ان تنعكس سلبياته في حياة الفرد ناهيك عن حياة الاسرة البريطانية على نحو من الانحاء . لذلك يصح القول : ان واقعيةادب مردوك ، التي تمثلت في سبع عشر رواية سابقة ، قد تواصلت في الرواية الثامنة عشرة ، باسلوبها المتميز ،في كل رواية ،دون ان يصيب هذه الواقعة خلل من السطحية والمباشرة ، والتناول الاعتيادي .

**(١)اعتمدنا في هذا التقويم على ماجاء في تعليقات (الايكونومست :١٦ تشرين الاول ـ ١٩٧٦ ) على النتاجات الروائية الاخيرة .ي.ع.ثروة**